

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

TOME
X
1973
N° 1

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

RĂZVAN THEODORESCU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE d'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS paraît deux fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à « Întreprinderea de comerț exterior LIBRI », Boîte postale 134–135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Str. Gutenberg 3 bis, BUCUREȘTI VI, ROMÂNIA

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome X, N° 1, 1973

	<u>Page</u>
RĂZVAN THEODORESCU, <i>Art et société en Valachie au XIV^e siècle</i>	3
REMUS NICULESCU, <i>Contemporains de Daumier. Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860</i>	41
ALFRED KOLEHMAINEN, <i>Some Features of the Wooden-Locks in Romania</i>	105
CHRONIQUE	
VII ^e Congrès International d'Esthétique, Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972 (Amelia Pavel)	111
Comptes rendus	115
Travaux parus	117

ART ET SOCIÉTÉ EN VALACHIE AU XIV^e SIÈCLE *

Răzvan Theodorescu

Les brumes qui enveloppent encore les débuts du Moyen Âge roumain, l'indigence des sources et le manque de clarté des témoignages sans lesquels il serait impossible d'évoquer la genèse de la civilisation roumaine, un certain préjugé — aujourd'hui le plus souvent dépassé — concernant la valeur des premières manifestations de civilisation rencontrées sur la rive gauche du Danube aux premiers siècles de notre millénaire, sont autant de circonstances qui ont beaucoup contribué à maintenir nos connaissances sur les plus anciens monuments d'art médiéval de Roumanie dans un chapitre à peine esquissé et, jusque très récemment, trop peu éloquent. C'est le chapitre des débuts incertains sur lesquels il était donné à l'historien d'art de s'attarder pendant le court délai où — depuis les ruines des sanctuaires et des cités, ou bien depuis les trop rares constructions érigées à l'âge de la fondation du pays — il avait le temps de mesurer la route parcourue, en partant des modestes preuves isolées d'un effort esthétique médiéval naissant, jusqu'aux sommets de la création artistique du Moyen Âge roumain aux XV^e et XVI^e siècles.

En nous penchant avec insistance, depuis des années, sur les origines de la civilisation roumaine, en tentant de distinguer sur une voie plusieurs fois séculaire marquée par l'expérience des premiers maîtres médiévaux, maçons, peintres ou orfèvres du Bas-Danube — les points de carrefour et de frontière, les échos des aires de civilisation avoisinées, ainsi que les progrès de la sensibilité roumaine dans le champ des arts, nous nous sommes arrêté plus spécialement à la signification et au rôle du siècle que nous considérons à juste titre avoir été celui de l'effective affirmation des Roumains dans l'histoire de ces contrées européennes par des créations d'État et des faits d'armes, par l'établissement de normes précises de vie spirituelle et d'organisation sociale, par des monuments destinés à évoquer aux contemporains et à la postérité les progrès de toute

une société, et premièrement de ceux des groupes sociaux se trouvant au sommet d'une hiérarchie de plus en plus stabilisée et rigide, comme partout ailleurs au Moyen Âge, en Occident et en Orient également. Si, pour mieux éclairer les voies par lesquelles les circonstances sociales et politiques se sont exprimées d'une façon très directe et très claire dans les œuvres d'art du XIV^e siècle, nous avons choisi, dans les pages suivantes, l'exemple de la Valachie, nous l'avons fait non seulement parce qu'elle représente la première création étatique de l'histoire médiévale roumaine, non seulement parce que les événements et les monuments datant du premier siècle d'existence de l'État valaque sont plus nombreux, mais aussi parce que nous sommes convaincu que ces derniers sont en mesure de refléter encore mieux que les fondations contemporaines, si peu nombreuses, de la Moldavie voisine ou celles des Roumains de Transylvanie, le rapport d'une société en plein essor avec son art. En même temps il est nécessaire de tenir compte aussi des multiples relations traditionnelles du monde d'entre les Carpates et le Danube avec les contrées byzantines et balkaniques, là où justement l'époque dont il est question a fortement marqué les œuvres d'art — comme rarement auparavant — par les

signes du temps qui avait vu leur naissance ¹.

En nous penchant sur la période finale des débuts du Moyen Âge roumain, celle des XIII^e–XIV^e siècles, nous constatons, de même que dans le domaine de la vie ecclésiastique, dans celui des préoccupations littéraires – théologiques ou des institutions, une concentration, naturelle d'ailleurs, des manifestations d'art tout au long du siècle de la constitution des États roumains et, nullement fortuite, leur fréquence dans les territoires devenus, au milieu et dans la seconde moitié du XIV^e siècle, les noyaux de ces fondations d'États : l'Olténie et la Munténie occidentale d'une part, d'autre part la Moldavie septentrionale qui, par sa position géographique et par son destin politique, dépendait alors, de plus en plus, d'un autre espace culturel que celui du Bas-Danube.

Sans oublier ici les informations concernant certaines expériences artistiques moldaves dans le domaine de l'architecture religieuse du XIV^e siècle et les témoignages d'un artisanat médiéval représenté à la même époque à l'est des Carpates par des parures laïques et ecclésiastiques, non plus, sans oublier également que les documents papaux et les récits des voyageurs orientaux des XIII^e–XIV^e siècles nous permettent de considérer comme certaine l'existence – pas encore vérifiée par les archéologues – d'édifices destinés au culte dans l'évêché « couman » et de Milcovie, dans la Moldavie méridionale, ainsi que de constructions plus importantes à Vicina en Dobroudja, notre attention se rapportera exclusivement vers les faits d'art les plus remarquables de l'Olténie et de l'ouest de la Munténie, et qui, autant qu'on les connaisse jusque vers 1400, furent les seuls importants dans tout l'espace d'entre les Carpates, le Prut et le Danube dans la dernière partie du Haut Moyen Âge; néanmoins on peut remarquer que, à la différence de la première partie de celui-ci qui, jusqu'assez récemment, ne bénéficiait pas encore de l'attention des savants quant aux

témoignages d'un effort artistique évident tout au long des X^e–XII^e siècles, les restes d'architecture, de peinture, de sculpture ou d'orfèvrerie des XIII^e–XIV^e siècles dans l'espace extra-carpatique ont été dans leur majorité et constamment enregistrés dans toutes les synthèses dédiées au passé artistique roumain ².

Ainsi, en tenant compte de l'existence de recherches amples dans ce domaine, menées par les spécialistes qui partaient de l'étude du même matériel, et en désirant avancer dans la connaissance des réalités artistiques roumaines des débuts du Moyen Âge par l'analyse de ces faits d'art dans leur relation avec certains facteurs de la vie sociale et politique du Bas-Danube à l'époque de la fondation de l'État féodal, avec certains facteurs d'influence culturelle étrangère également, nous essayerons dans les pages suivantes de distinguer, parmi les données déjà connues et souvent interprétées encore de manière contradictoire, une nouvelle voie pour suivre ce qu'a dû être l'évolution de l'art – notamment de l'architecture – carpatodanubien autour de 1300 et jusque vers 1400. En même temps nous proposons une chronologie relativement nouvelle de cette évolution en dépendance de certains processus plusieurs fois mentionnés – connus par la société roumaine contemporaine, de certains rapports concomitants ou, plus souvent, successifs établis avec les États balkaniques, avec Byzance et le monde magyaro-transylvain.

Nous espérons qu'il ressortira au terme de ces pages, combien s'impose comme la plus adéquate cette modalité d'étudier la place de l'art des pays roumains – en l'espèce l'art de la Valachie – à ses débuts mêmes, dans un contexte plus large, en fonction des conditions internes et externes de l'existence des États, avec la nette démarcation d'étapes encore mal distinguées pour le siècle qui a connu les premiers monuments d'art valaques et moldaves.



La création artistique du XIII^e siècle au Bas-Danube, éminemment religieuse comme tout l'art médiéval, aurait dû correspondre aux réalités locales, autant que nous les connaissons sous le double aspect du développement du système féodal et des rapports politiques et ecclésiastiques avec le Sud-Est et le Centre européen. Si les monuments catholiques de type occidental d'avant l'invasion mongole, ceux du Severin des premiers « bans » hongrois ici présents avant 1233, ou ceux du diocèse sud-moldave du dominicain Teoderic devenu « évêque des Coumans » vers 1227 – 1228, nous sont encore inconnus (malgré que pour la cité mentionnée d'Olténie nous soupçonnons que parmi les fondations qui se trouvent dans l'actuel jardin public de la ville, au moins une, recouverte par les ruines d'un édifice plus récent, pourrait être rattachée à une église du XIII^e siècle); si nous ne possédons aucun indice relatif aux éventuelles cités des Teutons d'avant 1225 dans le Nord valaque ou à celles des seigneurs roumains mentionnés en 1247 par le diplôme des Hospitaliers en Olténie et en Munténie occidentale – et il y aurait lieu de nous demander si de telles fortifications datées après 1200 ne furent pas de modestes constructions en bois pareilles à celles des X^e–XII^e siècles ou à celles préféodales, on peut pourtant croire que les bâtisses religieuses qui ont probablement existé sur le territoire du sud des Carpates reflétaient, d'une part et en premier lieu, les liens de l'orthodoxie locale avec le monde balkanique, avec le royaume assénide et l'Église de Târnovo dont dépendaient ces « pseudo-episcopi Graecorum ritum » mentionnés dans un acte papal de novembre 1234³, et d'autre part les relations des principaux seigneurs féodaux de ces régions avec la Hongrie des derniers Arpadiens, relations enregistrées d'ailleurs par des documents magyars de la seconde moitié du XIII^e siècle⁴. À l'appui de cette hypothèse on peut invoquer les traces mêmes des monuments du sud des Carpates datés de la fin de ce

même siècle et du début du siècle suivant, monuments qui viennent justement de refléter des rapports tels que ceux déjà évoqués. Il nous paraît significatif en ce sens qu'à une époque de *définitives cristallisations de la féodalité laïque* nord-danubienne, clairement attestées cette fois-ci par les sources, d'abord au sein de formations pré-étatiques, ensuite dans l'État même de la Valachie – processus dont nous croyons pouvoir dater les dernières phases dans la seconde moitié du XIII^e siècle et les premières trois ou quatre décennies du XIV^e (approx. 1250 – approx. 1330/1340) –, les édifices, exclusivement religieux, connus jusqu'à maintenant sur le territoire de Valachie sont sans exception des *monuments de culte de résidences féodales*, chapelles de cour ou de forteresse érigées par les voïvodes valaques, prédécesseurs de Basarab I^{er} et par celui-ci même, dans deux régions principales du nouvel État roumain apparu au Bas-Danube et aux Carpates méridionaux: Argeș-Muscel et Severin. Il n'est nullement surprenant qu'à l'exception d'un seul cas, toutes les traces d'architecture de cette première étape qui reflétait le processus par lequel se sont imposés, dans la vie politique et culturelle locale, ces «maiores terrae» et «potentes» mentionnés par les documents au XIII^e siècle et au début du XIV^e – aient de proches analogies surtout dans la Bulgarie voisine et contemporaine. Le rôle du Patriarcat de Târnovo – reconnu en 1235 – dans le Sud-est européen et, très probablement, dans la vie de l'orthodoxie roumaine vers la fin de la première moitié du XIII^e siècle; la collaboration bulgaro-mongole, souvent avantageuse pour l'expansion des Tértérides de la seconde moitié du même siècle au Bas-Danube; une autre collaboration, celle-ci probable, bulgaro-roumaine autour de 1300 au détriment de la Hongrie qui passait par une crise dynastique bien connue (1301–1308) close par l'avènement des Angevins; les relations de famille entre Basarab I^{er} et les tsars bulgares; l'importance politique, enfin, de la Bulgarie

jusqu'en 1330 quand, après la bataille de Velbujd, sa place sur l'échiquier politique des Balkans est prise par la Serbie — sont autant de facteurs qui ont contribué à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle, à l'orientation de l'art nord-danubien vers Târnovo, de même qu'en matière politique et religieuse la « mode bulgare » devenait, pour quelque temps, prépondérante dans le goût des seigneurs locaux qui bâtissaient maintenant au Bas-Danube occidental les premières églises en pierre d'après des normes que l'on peut rencon-

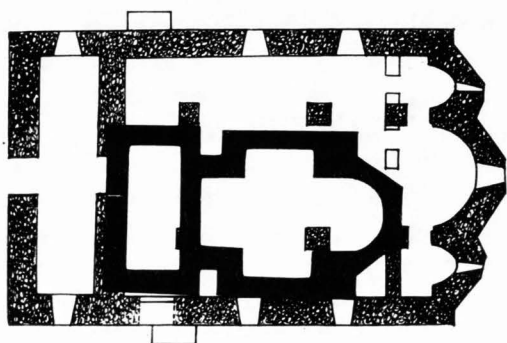


Fig. 1. — Curtea de Argeș.
Plan des fondations de l'église Argeș I et de leurs rapports avec l'église Argeș II.

trer surtout dans la sphère d'autorité du royaume de Târnovo. Si les relations mentionnées, entretenues par les milieux féodaux nord-danubiens dans l'aire de civilisation bulgare autour de 1300 avaient pu être éclaircies — et elles l'ont été plusieurs fois — en s'appuyant aussi sur des monuments déjà étudiés auparavant, les investigations archéologiques très récentes d'Argeș, dans l'église du XIV^e siècle dédiée à Saint-Nicolas, en mettant à jour les traces d'une construction plus ancienne, datable au XIII^e siècle, avec des traits qui la rattachent aux monuments religieux du second tsarat bulgare⁵, nous permettent de délimiter avec plus de clarté le sens et le contenu de ce que nous considérons être la première étape de l'évolution artistique au Bas-Danube aux XIII^e–XIV^e siècles. Église de cour voïvodale datée en plein XIII^e siècle⁶ — reliée probablement au règne de Seneslau ou d'un de ses successeurs (Tihomir peut-être) à la tête de la formation pré-étatique d'Argeș et détruite,

selon toutes les apparences, vers 1330 quand Charles Robert d'Anjou occupa la résidence de Basarab —, cette construction dont les fondations se sont conservées sous le pavé de la nef de l'église du XIV^e siècle, présente par endroits des fragments de murs en pierre selon un plan de type « en croix grecque », avec un autel polygonal à trois côtés à l'extérieur et, à ce qu'il paraît, circulaire à l'intérieur, avec un narthex dont les murs latéraux laissent l'impression de prolonger ceux de la nef (fig. 1). Autant que l'on puisse déduire des données concernant le plan, il faut croire que les voûtes de cette église consistaient dans une demi-calotte à l'autel, voûtes en berceau à la nef aux bras de la croix et voûte en berceau en plein cintre transversal au narthex, l'édifice étant surmonté d'un clocher ou d'une coupole sur la pièce centrale. À l'exception de quelques traces de peinture murale, encore inédites et dont l'étude plus approfondie pourrait peut-être apporter des indices intéressants quant aux éventuelles relations stylistiques des milieux roumains du XIII^e siècle avec l'art des peintres d'églises balkaniques contemporains, aucun autre élément artistique ne vient s'ajouter au plan de ce monument pour pouvoir en dire plus long sur son aspect intérieur et extérieur. Cependant, ce plan, autant qu'il nous soit connu, nous paraît extrêmement éloquent, car il indique des analogies qui confirment nos dires en ce qui concerne le goût des seigneurs laïques qui affermissaient à l'époque leur position prééminente au Bas-Danube, à savoir un certain « statut » parmi les principales forces politiques de la zone balkano-danubienne dans la seconde moitié du XIII^e siècle et au début du XIV^e. On a déjà remarqué⁷ des rapprochements que l'on peut établir, en partant du plan, entre cette première église du XIII^e siècle d'Argeș — pour nous Argeș I — et celle de Nicopole datée largement au XIII^e–XIV^e siècles⁸, dont le type se trouvait, d'après l'opinion de N. Ghika-Budești d'il y a quelques dizaines d'années, à l'origine de

a grande église du XIV^e siècle d'Argeș⁹ (Argeș II). Si cette dernière assertion peut difficilement être adoptée — l'édifice de la ville bulgare danubienne et celui érigé au pied des Carpates sous les premiers Basarab appartenant chacun, dans le cadre plus vaste des monuments byzantino-balkaniques « en croix grecque », à un groupe différent, aux caractéristiques de plan et spatiales bien précisées —, l'analogie entre le monument de Bulgarie et l'église du XIII^e siècle Argeș I est logique, mais implique en plus quelques observations de détail. L'édifice de Nicopole dédié aux Saints Pierre et Paul — encadré par les historiens de l'architecture médiévale bulgare dans la catégorie des « églises carrées avec coupole sans points libres d'appui »¹⁰ — rappelle, par la configuration de sa nef (fig. 2), les petites églises d'aspect cubique des XI^e–XII^e siècles, rencontrées dans les provinces bulgares et paristriennes de l'Empire byzantin (celle de Boïana et celle de Dinogetia-Garvăn en sont peut-être les plus typiques); l'addition, aux églises de ce type, d'un narthex ayant deux clochers plus petits que ceux de la nef constitue, vraisemblablement, la contribution de l'étape suivante, exemplaires en ce sens étant justement l'église de Nicopole (XIII^e–XIV^e siècles) et celle, dédiée à la Vierge, de Dolna Kamenica (aujourd'hui en Yougoslavie), construite au début du second quart du XIV^e siècle dans les contrées bulgaro-serbes comprises à l'époque dans la sphère d'autorité du despotat de Vidin (fig. 3)¹¹. Plus grande que l'édifice de Nicopole — auquel se référerait, pour établir des analogies, le premier investigateur de l'église Argeș I — la construction érigée au XIII^e siècle auprès de la résidence des voïvodes de la Munténie occidentale est toutefois différente du type des églises de Nicopole et Dolna Kamenica — inscrites par certains spécialistes dans la catégorie des monuments bulgares « carrés », à cause de la forme de la nef qui rappelait l'aspect cubique des églises antérieures du type Boïana-Dinogetia-Garvăn —

par le fait que la croix à bras égaux ou presque, qu'on pouvait « lire » à l'intérieur de la nef, pouvait être reconnue aussi du dehors, plus de la moitié orientale de

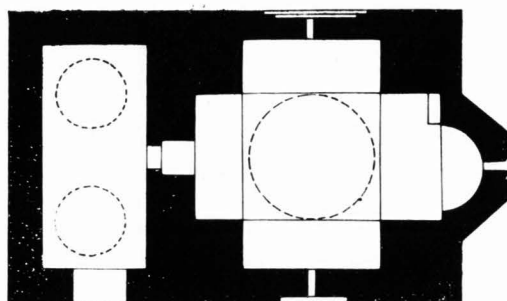


Fig. 2. — Nicopole. Plan de l'église Saints Pierre et Paul.

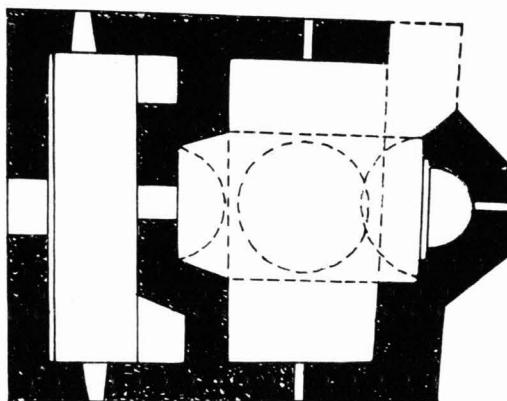


Fig. 3. — Dolna Kamenica. Plan de l'église de la Vierge.

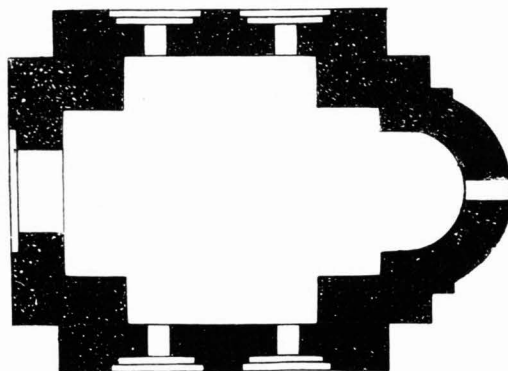


Fig. 4. — Sapareva Banja. Plan de l'église Saint-Nicolas.

l'église revêtant également à l'extérieur l'aspect cruciforme. De cette manière, le monument dénommé Argeș I est, d'autre part, semblable à celui bulgare, dédié à Saint-Nicolas, de Sapareva Banja (XII^e–XIII^e siècles, fig. 4)¹², dont l'absence du narthex l'apparente quant au plan et le rend proche chronologiquement aux églises des XI^e–XII^e siècle de Boïana et de

Dinogetia-Garvăn, mais dont un élément l'en sépare: la projection extérieure de la «croix grecque» de l'intérieur, déterminant l'analogie avec l'église du XIII^e siècle d'Argeș. Apparentée donc, d'une part à un monument tel que celui de Sapareva Banja — issu du type byzantin provincial Boïana — Dinogetia-Garvăn —, et d'autre part, aux édifices religieux comme ceux de Nicopole et de Dolna Kamenica, la fondation du voïvode du XIII^e siècle d'Argeș — jusqu'à présent unique dans l'architecture médiévale roumaine — s'encadre nettement dans l'évolution sud-danubienne du plan cruciforme (dans la variante où les points d'appui manquent dans la nef), évolution qui s'accomplissait, on l'a vu, entre le XII^e siècle et le début du XIV^e, dans le monde bulgare par excellence. Le fait que l'un des prédécesseurs de Basarab I^{er} ait choisi, pour l'église de sa propre cour, le modèle des monuments contemporains érigés dans la sphère d'autorité de Târnovo et de Vidin — surtout dans l'ouest de la Bulgarie médiévale — s'explique clairement à la lumière de tout ce que nous avons montré jusqu'à maintenant des relations religieuses et politiques entre le monde bulgare et valaque au XIII^e siècle et au début du siècle suivant, surtout après la fondation du Patriarcat de Târnovo en 1235 — lorsque Seneslau, le voïvode mentionné dans le diplôme de 1247, gouvernait déjà, peut-être, à Argeș —, à l'époque d'hégémonie bulgaro-mongole, autour de 1300, et de domination, en ces lieux, d'un Tihomir et ensuite de Basarab lui-même.

Que la féodalité nord-danubienne, en train d'établir son autorité au sein de l'État, ait choisi, à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle, pour les édifices religieux érigés dans des forteresses, places fortes et résidences seigneuriales de Valachie, des structures architectoniques courantes dans le royaume bulgare et caractéristiques pour des constructions similaires, chapelles et églises de ville surtout¹³, c'est un fait prouvé aussi par les traces des églises de plan rectangulaire de Severin,

d'Argeș et, peut-être, de Cetățeni-Muscel. La fréquence des églises construites selon ce plan simple, en diverses variantes (nef unique avec voûte en berceau, en berceau sur doubleaux, en berceau sur doubleaux appuyés sur des pilastres ou bien avec coupole) est remarquable dans le monde balkanique des XII^e—XIV^e siècles, depuis le littoral de l'Adriatique¹⁴ jusqu'en Bulgarie méridionale¹⁵, occidentale¹⁶ et nord-centrale¹⁷, ou même plus loin jusqu'à Mesembrie¹⁸ et Constantinople¹⁹. Parmi tous les monuments des régions citées, les plus nombreuses analogies pouvant être établies pour les traces des deux églises découvertes à Drobeta-Turnu Severin — l'une sous les ruines de la forteresse médiévale (aujourd'hui dans le jardin public), l'autre dans le jardin du lycée Trajan — ont été observées, à juste titre, dans les églises-chapelles de la colline de Trapezița à Târnovo, quartier de la capitale des chefs féodaux bulgares situé devant le Tareveț et où se trouvaient, paraît-il, aux XIII^e et XIV^e siècles les résidences des plus importants seigneurs locaux. Il s'agit notamment de simples constructions rectangulaires avec absides polygonales ou circulaires à l'extérieur, décorées de niches qui rappellent, de même que le plan à nef unique ou le parement où la pierre et la brique alternaient, le prototype direct de ces chapelles féodales qui n'était autre que la proche église dédiée à Saint-Démètre dans la même ville, principal sanctuaire des tsars bulgares, relié par tradition aux événements qui provoquèrent, vers la fin du XII^e siècle, la naissance de l'État assénide.

L'église édifiée dans l'ancienne cité de Severin (fig. 5) — sur une autre construction, pas encore étudiée, que nous pourrions, avec quelque raison peut-être, considérer avoir été une petite basilique romane du XIII^e siècle, de l'époque de la fondation du «banat» magyar²⁰ — aussitôt, probablement, après la conquête valaque de la ville à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle²¹ pour les seigneurs roumains représentant en ces lieux

le règne d'Argeș, de même que l'église quasi-contemporaine se trouvant dans la cour du lycée (fig. 6)²² — peut-être l'édifice orthodoxe de l'établissement civil de Severin à cette époque —, ont, les deux, des dimensions presque égales à celles de Saint-Démètre de Târnovo et aussi de quelques-unes des chapelles de Trapezița, présentant — autant par leurs plans que par leurs parements — des similitudes frappantes avec ces édifices bulgares, tout particulièrement avec les chapelles n° 11 (XIII^e siècle, fig. 7) et n° 10 (XIV^e siècle)²³.

L'alternance de la pierre avec la brique, courante en Bulgarie comme dans tout le monde byzantin — d'ici venant, peut-être, ainsi qu'on l'a remarqué²⁴, la mise en œuvre verticale de certaines briques à l'église de la cité; la structure des églises par les habituels narthex, nef et sanctuaire — les deux premiers séparés par un mur (disparu à la chapelle de la cité où sa place fut prise, à un moment donné, par deux arcades)²⁵, le dernier présentant à l'extérieur, pour l'église du jardin public, une abside pentagonale (rencontrée à Saint-Démètre de Târnovo et à la chapelle n° 16 de Trapezița), et pour l'église du jardin du lycée une abside heptagonale (retrouvée à la fin du XIII^e siècle et dans les premières années du XIV^e dans les contrées de Mistra)²⁶ —, indiquent le fait qu'autour de l'an 1300, en Olténie danubienne, l'influence prépondérante de l'architecture du royaume bulgare, contaminée par certains échos de celle des parties méridionales de la péninsule balkanique²⁷, reflétait clairement la direction de l'orientation, dans cette phase, de la féodalité nord-danubienne non seulement dans le domaine de la vie politique et religieuse, mais aussi en matière d'art. Cette influence, visible dans les vestiges de l'église Argeș I également, se retrouve dans la première partie du XIV^e siècle, toujours à Argeș, dans les pittoresques ruines de l'église Sinnicoară, dont le plan rectangulaire (fig. 8) et le parement où alternent la pierre et la brique l'apparentent aux chapelles de Severin, mais dont

les détails de construction — la présence des deux paires de pilastres à la nef et celle du clocher sur le narthex — nous obligent une fois de plus à tourner les regards vers l'art bulgare des XIII^e–XIV^e siècles. Si nous avons incliné, depuis un



Fig. 5. — Drobeta-Turnu Severin. Plan de l'église du jardin public.

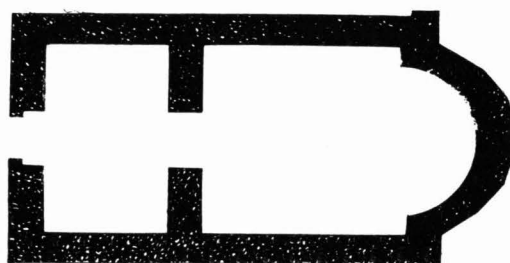


Fig. 6. — Drobeta-Turnu Severin. Plan de l'église du jardin du lycée Trajan.

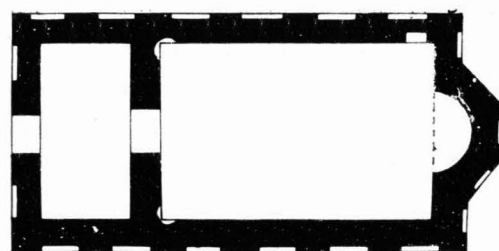


Fig. 7. — Târnovo. Plan de l'église n° 11 de Trapezița.

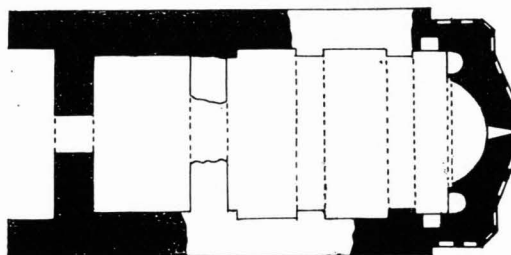


Fig. 8. — Curtea de Argeș. Plan de l'église Sinnicoară.

certain temps, à l'encontre de quelques opinions exprimées antérieurement — selon lesquelles l'église, se trouvant sur la colline voisine de l'endroit soupçonné à juste titre d'avoir été occupée par la cour de Seneslau et de Tihomir, aurait été élevée

à la fin du XIII^e siècle ou dans les premières années du siècle suivant ²⁸ — vers une datation plus large de ce monument dans la première moitié du XIV^e siècle ²⁹, nous avons beaucoup moins tenu compte des critères d'ordre stylistique (ne pouvant assurément pas indiquer, ni au sud ni au nord du Danube, une date plus précise pour un tel type de monument), que de certaines raisons historiques. Rencontrant les clochers prismatiques pareils à celui qui se trouve sur le narthex de Sinnicoară non seulement en Bulgarie, au XIII^e siècle, à Stanimaka-Asenovgrad ³⁰, mais aussi au XIV^e siècle en Grèce, à l'église Theotokos Hodighitria du quartier Brontochion de Mistra ³¹ — ici et là, également, signe d'une très probable influence de l'architecture occidentale sur celle balkanique, possible surtout grâce à la présence d'une féodalité « franque » dans le Sud-Est européen après 1204 —, rencontrant aussi le procédé de la couverture par une voûte en berceau avec des arcs doubleaux sur pilastres, de la nef de l'église d'Argeș, dans quelques églises des XIII^e — XIV^e siècles sur la colline de Trapezița (n^{os} 5 et 6) ³², l'historien d'art se trouve dans la difficulté de choisir l'époque immédiatement antérieure ou postérieure à l'an 1300 pour placer la fondation d'un édifice tel que celui qui domine l'ancienne résidence princière de Valachie. Nous sommes pourtant d'avis qu'en nous rappelant un des événements historiques survenus à la résidence voïvodale de Basarab I^{er} au cours des premières décennies du XIV^e siècle, il devient possible de déduire, au moins à titre d'hypothèse, la datation de l'église Sinnicoară de même que sa fonction. On sait aujourd'hui que sur l'emplacement où s'érigait vers le milieu du XIV^e siècle l'église de Saint-Nicolas existait déjà au XIII^e une autre église dont la fonction de chapelle de cour d'un grand seigneur de la contrée d'Argeș paraît avoir été la plus probable; d'autre part, l'hypothèse que cette dernière église, qui a pu servir quelque temps aux besoins de la résidence du fils de Tihomir, ait vu

son existence achevée par une grande destruction qui pourrait difficilement être autre que celle provoquée par les armées hongroises arrivées en l'automne 1330 « sub castro Argias » ³³, semble extrêmement plausible. On peut ainsi entrevoir une solution pour la situation tant soit peu étrange du très proche voisinage, dans une même époque, de deux édifices religieux de proportions et, ajoutons-nous, de fonctions différentes: l'église Sinnicoară et l'église Saint-Nicolas dit « Domnesc ».

Les dégâts causés à cette construction « en croix grecque » du XIII^e siècle, en même temps que la dévastation, en 1330, de la résidence de Basarab et de ses prédécesseurs, ont sûrement amené des démolitions et des réparations à l'endroit de l'ancienne cour voïvodale (quelques-unes surprises par les archéologues), lorsque le voïvode valaque avait temporairement transféré sa résidence à Cimpulung, ville où d'ailleurs il allait mourir. Ceci détermina, probablement, pour les nouvelles bâtisses emplantées dans le périmètre de cette cour, un changement de destination: elles durent abriter, à la place du voïvode, l'autre importante institution féodale en train de devenir « officielle » en Valachie, notamment la métropole, dont les débuts proprement-dits pourraient être datés avant la reconnaissance patriarcale de 1359, peut-être autour de 1350, quand Hyacinthe, devenu pour quelque temps métropolitain de Vicina (après septembre 1348) ³⁴, pouvait déjà être présent auprès des princes valaques.

Ainsi, si ces suppositions sont exactes — et les arguments de logique historique paraissent nous donner raison quant à cette succession de faits — nous pouvons croire que tandis qu'il a fallu deux décennies après 1330 pour l'édification, pour le nouveau métropolitain grec et pour son clergé, d'un imposant monument dont il sera question plus loin, pour les besoins culturels de la résidence voïvodale d'Argeș qui, croyons-nous, s'était déplacée — comme dans la plupart des capitales des souverains de cette époque (Târnovo ou Buda, par

exemple) -- sur une hauteur plus facile à défendre, à savoir justement sur la colline où se trouvent aujourd'hui les ruines de l'église Sinnicoară, cette chapelle de la cour voïvodale ³⁵ très ressemblante, par son plan rectangulaire, aux églises ayant une fonction similaire au sud du Danube, en Bulgarie surtout, fut construite immédiatement après 1330. Que d'ici soient arrivés à Argeș certains maîtres d'œuvre qui auraient pu contribuer à l'édification de l'église Sinnicoară -- exemple, de même que celles de Severin, de la continuation au nord du Danube d'un certain type architectonique balkanique, généralement employé pour les fondations religieuses auprès des cours et des cités des féodaux laïques -- cela nous paraît très vraisemblable ³⁶, étant donné qu'une telle circulation de ces maîtres avait lieu sur les mêmes routes qu'empruntaient moines et marchands aux XIII^e et XIV^e siècles.

Le fait que, jusqu'assez tard, à l'époque de l'affirmation politique de l'État valaque dans le second quart du XIV^e siècle, certains modèles et procédés de l'architecture sud-danubienne, bulgare, étaient encore prisés par les fondateurs roumains et adoptés pour des monuments à fonction identique (chapelles seigneuriales), constituait le reflet spirituel -- l'unique de ce genre, actuellement connu pour ces temps -- des relations politiques avec la sphère d'autorité de Târnovo, relations qui, avec la quatrième décennie du siècle, allaient perdre de leur importance à la faveur de celles roumano-byzantines et roumano-serbes. Évidemment, en consignait ici la signification des monuments de plan rectangulaire dans l'art du Bas-Danube autour de 1300, nous ne pouvons omettre la mise au jour, dans l'enceinte fortifiée de Cetățeni, grâce aux recherches archéologiques des régions de Muscel, des traces de deux églises de plan rectangulaire également, datables dans la seconde moitié du XIII^e et au XV^e siècle ³⁷ -- ce dernier cas illustrant une continuité artistique sur laquelle nous reviendrons --, églises qui doivent

avoir servi, comme celles de Severin, à une garnison et à un établissement civil situés sur la route qui passait par la gorge de Bran vers la Transylvanie.

Enfin la même zone de Muscel abritait dans la résidence voïvodale de Cîmpulung -- là où en 1300 existait encore un « comes Laurencius de Longo Campo » à la tête de la communauté saxonne venue d'au-delà des Carpates après l'invasion mongole, représentant à la fois des derniers Arpadiens dans un centre hors des frontières de la Valachie à cette époque³⁸ --, un monument, au moins, dont les traces ont été découvertes en 1924 sous les fondations de l'église du monastère Negru Vodă, où l'on avait probablement enterré en 1351--1352 Basarab I^{er} et où se trouvait à coup sûr depuis 1364 la tombe de Nicolas Alexandre. Ce monument dont la datation et l'appartenance sont encore sujet de controverse, présentant un plan basilical à trois nefs séparées par des piliers, constitue en tout cas un évident écho de l'architecture romane transylvaine, tout naturel pour une bourgade qui jusque vers le début du XIV^e siècle avait été dominée, politiquement aussi, par les artisans, les marchands et les seigneurs transalpins de rite occidental, en gravitant plutôt dans la sphère des intérêts de la Hongrie et placée assez près des contrées de Milcovie, zone de l'ancienne expansion teutonique et dominicaine au XIII^e siècles. On a attribué justement à ce siècle -- à sa seconde moitié plus exactement -- et à une fonction d'église des catholiques présents dans cette ville de la Valachie septentrionale ³⁹, les traces assez peu édifiantes de la basilique de Cîmpulung ⁴⁰ et nous avons tous les motifs pour nous rallier à cette opinion. Au fait de considérer le monument initial comme église orthodoxe, chapelle de la cour voïvodale de Basarab I^{er} ⁴¹ s'oppose, d'après nous, l'argument pas du tout négligeable que devant la nécessité de bâtir *a fundamentis* une fondation imposée par les besoins cultuels de l'église orientale, les constructeurs engagés par le prince vala-

que — étrangers venus généralement du sud du Danube ou indigènes élevés à leur école — n'avaient aucun motif de recourir à un plan malhabile, compromis entre le programme d'une église gréco-orientale (avec narthex, nef et sanctuaire) et une basilique romane ⁴², même s'ils travaillaient dans un centre qui portait, d'avantage que d'autres, l'empreinte de la civilisation occidentale (n'oublions pas que dans une situation similaire et contemporaine, dans le Severin déjà soumis à l'autorité magyare et au contrôle catholique depuis une époque antérieure à l'arrivée de l'élément saxon transylvain à Cimpulung, l'on érigeait, une fois établie l'autorité valaque à la fin du XIII^e siècle, des monuments religieux orthodoxes dans l'esprit le plus authentique de l'architecture balkanique, sans aucune influence de l'art occidental). De beaucoup plus normale nous apparaît donc l'hypothèse — car, dans ce cas-ci, réduits aux informations offertes par une recherche archéologique vieille de quelques dizaines d'années et pas très méthodique, nous nous trouvons plus que jamais dans le champ des hypothèses — selon laquelle dans la seconde moitié du XIII^e siècle était construite à cet endroit, dans le Cimpulung d'une récente immigration saxonne catholique, une basilique romane similaire à celles de Transylvanie, dont les traces ont été mises à jour il y a presque une moitié de siècle et qui, comme on l'a suggéré, fut remaniée au début du XIV^e siècle selon les prescriptions du culte orthodoxe: le remaniement a été fait, de toute évidence, hâtivement et cette circonstance pourrait être expliquée si nous admettions qu'il eut lieu en 1330 ou très peu de temps après ⁴³, lorsque la « domnia » s'est vue obligée de transférer temporairement sa résidence de l'Argeș dévastée par les armées de l'Angevin Charles Robert dans cette contrée récemment entrée sous l'autorité valaque. Nous pouvons admettre ainsi que pendant les années où nous supposons qu'on bâtissait à Argeș l'église Sinnicoară et quand on démo-

lissait ici l'ancien édifice « en croix grecque » du XIII^e siècle récemment découvert, à Cimpulung on adaptait au culte orthodoxe, pour la cour voïvodale à peine installée, une construction occidentale plus ancienne de plan basilical où l'on peut soupçonner qu'allait être enseveli Basarab I^{er} et où nous savons que Nicolas Alexandre aurait un peu plus tard sa tombe. Qu'il s'agisse d'une église de cour et non pas de monastère — comme allait l'être l'église édifiée en 1634—1636 sur les fondations de celle plus ancienne des XIII^e—XIV^e siècles ⁴⁴ — c'est un fait prouvé, croyons-nous, par les quelques informations recueillies dans les documents des XVI^e et XVII^e siècles ⁴⁵, et même, ce qui plus est, par les termes attribués à une chrysobulle par laquelle Nicolas Alexandre octroyait en 1351—1352 des donations à cette église de Cimpulung (chrysobulle conservée dans un document plus récent, de novembre 1618 ⁴⁶). La surprenante coïncidence de la date de cette donation destinée aux « prêtres et saints pères du clergé, comme nourriture » — c'est-à-dire aux serviteurs de l'église de cour et non à des moines d'un monastère, comme on l'a cru par erreur à un certain moment — avec l'année même de la mort de Basarab I^{er}, nous donne raison de supposer que le fils et successeur de celui-ci, devenu prince de Valachie, faisait don à l'église voïvodale de Cimpulung — justement parce que son père, mort dans cette ville, y était enseveli et parce que le clergé allait en soigner le tombeau — des biens mentionnés dans le document du XVII^e siècle qui fait le récit de la façon dont les prêtres de Cimpulung ont fait apporter devant le trône le document du fils de Basarab à la fois avec « la sainte icône, image de la très Sainte Vierge » (icône qui, d'après nous, se rapporte au vocable de cette église de cour ⁴⁷ qui avait pris vers 1330 la place de l'ancienne basilique catholique du XIII^e siècle).

Remplissant la fonction de chapelle féodale, comme les églises déjà mentionnées érigées en Valachie aux XIII^e—XIV^e siè-

cles, mais tout en étant le seul monument de cette catégorie qui ne s'encadrât dans le type uninavé — car il est adapté, pour des raisons très spéciales que nous avons tenté d'évoquer, à la forme de basilique trinavée héritée des traditions culturelles occidentales d'une communauté quasi-urbaine fortement influencée par la Transylvanie romano-gothique —, l'édifice dont les traces se trouvent sous l'église du monastère Negru Vodă de Cîmpulung représente par cela même une très explicable exception au courant d'influence balkanique, en l'espèce bulgare, manifestée dans toute l'architecture de Munténie et d'Olténie autour de 1300. Son appartenance, à un certain moment, à une éphémère mais importante cour princière — ayant un rôle presque similaire à celui joué dans une autre résidence féodale, quelque temps auparavant, par l'église Argeş I avec laquelle il n'est pas exclu qu'elle ait été plus ou moins contemporaine à son origine — place néanmoins cette église parmi les expressions plastiques d'un même phénomène social, indiqué plus haut: la cristallisation définitive, entre les Carpates et le Danube, d'une féodalité laïque avec le voïvode à la tête. Que la société roumaine des XIII^e—XIV^e siècles accusât partout un processus similaire nous est démontré aussi, sur le plan artistique, par des monuments en dehors des frontières de la Munténie et de l'Olténie, soit en Moldavie au début de la seconde moitié du XIV^e siècle, où la basilique de Rădăuţi — reflétant, pareillement à celle de Cîmpulung valaque, une conception spatiale occidentale qu'il faut aller chercher en l'occurrence dans le monde transylvano-galicien — se rangeait, très probablement, parmi les chapelles de cour, soit au Haţeg et au Maramureş où justement aux XIII^e—XIV^e siècles apparaissent des fondations des knèzes et des voïvodes roumains, à Sîntămărie Orlea, Cuhea ou Giuleşti.

Le processus mentionné, achevé vers le milieu du XIV^e siècle au sud et à l'est des Carpates, dont le couronnement naturel

a été l'apparition d'un règne indépendant et d'une couche de seigneurs clairement configurée, en préparait un second — complémentaire dans la société féodale européenne — dont nous nous occuperons plus loin.



Malgré qu'au début de notre millénaire les régions de Dobroudja et du Banat fussent, chacune, au moins partiellement, englobées dans le système administratif des patriarcats, évêchés et métropoles balkaniques ayant leur centre à Dristra ou à Ochride, sur l'actuel territoire roumain extracarpatique n'étaient jamais et nulle part apparues jusqu'au XIV^e siècle des résidences des grands hiérarques orthodoxes qui fussent dépendantes des diocèses strictement établis par les actes solennels habituels dans de pareilles circonstances. Il est extrêmement probable que Argeş en 1359 et Severin en 1370, ont été les centres abritant au nord du Danube les premières cours métropolitaines suivant de près l'affirmation de la « domnia » valaque en tant que facteur politique de premier ordre dans l'espace carpato-danubien ⁴⁸.

La présence des premiers hiérarques grecs et de leur clergé, en rapports permanents et soutenus avec le monde byzantin, en premier lieu avec le Patriarcat de Constantinople dont ils dépendaient, avec une chancellerie active, une évidente mission de propagande et de contre-propagande confessionnelle, une hiérarchie bien précisée jusqu'alors peu connue dans les milieux roumains du Bas-Danube, représentait l'expression d'un processus de *définitive cristallisation de la féodalité ecclésiastique*, faisant suite à la cristallisation définitive de l'autre féodalité, laïque, processus que nous pouvons situer pour ses lignes générales dans les cinquième, sixième et septième décennies du XIV^e siècle (approx. 1340—approx. 1370), ou plus exactement entre le moment où nous présumons que — parallèlement au dessein du métropolitain de Vicina d'abandonner sa résidence me-

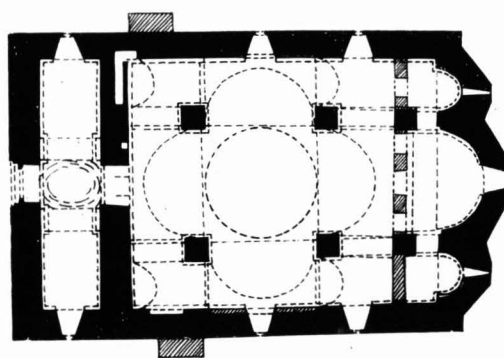
née par les Tartares ⁴⁹ et parallèlement aussi à quelques très probables arrivées de religieux venant de la Dobroudja en Valachie — ont commencé à être visibles les intentions du voïvode valaque de contrebalancer la permanente menace hongroise et catholique par un rapprochement de l'Empire byzantin et du Patriarcat constantinopolitain, et l'autre moment, celui de la fondation de la deuxième métropole de Valachie, ayant son centre en Olténie. Or ce n'est pas par hasard que la seule fondation connue jusqu'à présent pour cette période du XIV^e siècle entre les Carpates et le Danube, soit un *monument de culte d'une métropole*, la plus importante de tout le pays en ce temps-là, fondation qui, d'après certains prédécesseurs dont nous partageons entièrement l'opinion, était l'église bien connue de Saint-Nicolas d'Argeș ⁵⁰. Nous remarquerons que ce monument, commencé avant 1352 ⁵¹ — nous supposons entre 1340 et 1350 ⁵² —, achevé et consacré sous Nicolas Alexandre qui l'aurait destiné à cette même métropole récemment fondée et, enfin, décoré de fresques sous Vladislav, I^{er} ⁵³, présente de nombreux traits de rapprochement quant à l'architecture et la peinture avec les églises situées dans les territoires byzantins ou dans ceux puissamment imprégnés de culture grecque.

Il n'est sûrement pas étonnant que, lorsque quelques années avant la fin de la sixième décennie, le Grec Hyacinthe, quittant un territoire de traditionnelle domination ou seulement de forte influence impériale byzantine, venait pour la première fois prendre sa résidence à Argeș, nous constatons que s'élevait au nord du Danube le premier édifice religieux qui nous renvoie par le truchement de ses principaux éléments d'art vers les grands centres de Byzance — vers Constantinople et vers Salonique, comme nous le verrons bientôt — et qu'il représente un écho authentique et le seul en son genre, pour le XIV^e siècle roumain, de l'art aulique byzantin. Nous nous trouvons dans ce cas en face de l'édifice d'une métropole — édifice que nous

ne pourrions logiquement rechercher ailleurs dans l'Argeș de cette époque-là — et non point d'une église de cour princière qui aurait dû jouer de toute façon le rôle d'une chapelle. Ceci est démontré non seulement par les proportions de la construction, inhabituelles jusqu'alors en Valachie et plutôt explicables par les nécessités d'un nombreux clergé, par la velléité de s'affirmer de l'institution nouvelle, autre que celle du trône, entourée d'un faste spécial; il est évident encore non seulement par le plan et la structure — fréquents surtout dans des zones d'art et de civilisation avec lesquels le haut clergé et non le trône se trouvait en contact au milieu du XIV^e siècle —, mais aussi par la présence ici, dans les dernières années de ce même siècle, des précieuses reliques de Sainte Philotée, fort vénérées au sud du Danube et déposées auparavant dans un centre patriarcal important des Balkans, à Tărnovo ⁵⁴. De même qu'un peu plus tard, au début du XV^e siècle, quand en Moldavie les reliques de Saint-Jean le Nouveau étaient déposées dans l'église métropolitaine du pays, les Mirăuți de Suceava, en Valachie, à la fin du XIV^e siècle, le clergé appartenant à la métropole devait être le premier appelé à prendre soin, dans son église principale, des reliques qui étaient devenues, dans une certaine mesure, selon la conception médiévale courante, les protectrices du pays tout entier.

L'architecture de cet édifice, que nous soupçonnons, nous aussi, d'avoir été affecté à la métropole valaque jusqu'en 1439 lorsque le siège de celle-ci semble avoir été transféré au nouveau monastère voisin d'Argeș ⁵⁵, a souvent été l'objet de descriptions détaillées. L'on a souligné sa monumentalité visible non seulement de l'extérieur mais surtout à l'intérieur du naos, l'harmonie des proportions, la sobriété des façades, et l'on a mis en évidence les principaux éléments composant le plan et la structure en « croix grecque inscrite » de type complexe (fig. 9) ⁵⁶, où l'espace de la pièce principale, partagé par quatre

Fig. 9. — Curtea de Argeș. Plan de l'église Saint-Nicolas (Argeș II).



être déchiffrés sur certains détails d'architecture et sur les chapiteaux des colonnes qui remplacent les piliers d'Argeș, dans cette construction « en croix grecque » (fig. 10), bien proportionnée et pittoresque, de la ville principale de la Macédoine grecque ⁶⁰.

Les résultats des recherches sur la peinture murale de la fondation des premiers Basarab démontrent d'ailleurs que le rapprochement entre l'église d'Argeș et celle de Salonique aux parements plus richement décorés, plus « byzantine », plus ancienne d'une trentaine d'années, n'est pas dû au hasard. Sans nous attarder sur cet aspect de l'art valaque au XIV^e siècle, ne serait-ce que pour la bonne raison que toute une littérature compétente ⁶¹ s'est occupée de l'iconographie et du style des fresques de l'église de Saint-Nicolas et que nous ne saurions y ajouter quelque chose, nous ne pouvons pas ne pas rappeler, au sujet du rapprochement mentionné plus haut, le fait que, à part les mosaïques bien connues de la fondation constantinopolitaine de Théodore Métochites au monastère de Chora (aujourd'hui Kariye Djami)

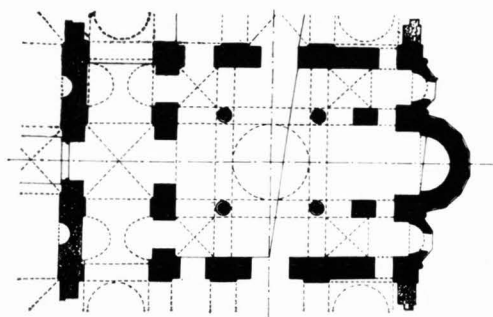


Fig. 10. — Salonique. Plan de la partie centrale de l'église des Saints Apôtres.

piliers carrés, reçoit des voûtes demi-cylindriques disposées en croix autour du clocher qui contribue lui aussi à imprimer une certaine sveltesse à l'église, en couronnant la succession ascendante des volumes extérieurs. Le type de l'église cruciforme à coupole, bien connu dans l'histoire de l'art byzantin, s'était répandu du X^e au XII^e siècle, de l'Italie méridionale jusqu'à Kiev, mais principalement dans la péninsule balkanique, à Athènes et dans la capitale de l'Empire. Ce type connaît un nouvel et remarquable épanouissement au XIV^e siècle, quand nous le retrouvons dans les constructions religieuses des centres bulgares plus étroitement reliés à Byzance — à Târnovo et à Mesembrie ⁵⁷ —, et aussi, sous la puissante influence de la Macédoine byzantine, dans la Serbie de l'époque de Milutin (1282—1321) et de ses successeurs, jusqu'au milieu du XIV^e siècle (Staro Nagoricino, Gračanica, Matejić) ⁵⁸. En tenant compte du rôle culturel et artistique croissant du monde serbe dans la sphère balkanique pendant la première moitié du XIV^e siècle, de ses relations avec le Bas-Danube occidental d'une part et d'autre part avec Constantinople, par l'entremise du second grand centre de l'Empire byzantin, Salonique, ce n'est point par hasard que les historiens de l'art ont trouvé, quant à l'architecture de l'église Saint-Nicolas, les plus évidentes analogies dans les contrées serbo-macédoniennes et ont conclu, comme l'a clairement exprimé V. Vățășianu, que le rapprochement le plus grand est prouvé par l'édifice d'Argeș envers un monument célèbre de cette même Salonique du XIV^e siècle, l'église des Saints Apôtres ⁵⁹. Bâtie, selon certaines opinions, sur l'emplacement d'une construction plus ancienne, cette église se présente aujourd'hui sous l'aspect que lui ont donné les constructeurs qui l'ont élevée, en deux étapes peut-être, pour un fondateur de prestige, Niphone, l'ancien moine athonite devenu patriarche de Constantinople entre 1312 et 1315, personnage dont le monogramme, les titres et la qualité de donateur peuvent

datant de 1310–1320, qui offrent — selon l’avis des spécialistes — quelques-unes des « analogies les plus caractéristiques et les plus concluantes »⁶² avec les fresques d’Argeș, l’école de peinture de Salonique — dont l’écho était si puissant en Serbie vers 1300 et les premières décennies du XIV^e siècle⁶³ — peut apporter des points de repère intéressants dans le problème qui nous préoccupe, certains d’entre eux étant mis en évidence ces derniers temps. Il s’agit ici — et le parallélisme avec les analogies établies entre l’architecture de l’église Saint Nicolas et les monuments du milieu macédonien ne peut pas ne pas retenir l’attention — des ressemblances observées⁶⁴ entre les peintures de l’église d’Argeș et celles, datées entre 1310–1320, de la petite église Saint-Nicolas Orphanos de cette même Salonique⁶⁵ dont nous retrouvons chez nous des échos architectoniques, peintures contemporaines à leur tour avec les mosaïques de l’église déjà mentionnée des Saints Apôtres de la même ville (1312–1315) et avec certaines fresques de la ville voisine de Verria (1315).

Les rapprochements faits entre les fresques d’Argeș et les mosaïques et les fresques paléologues de Constantinople et de Salonique — dans les limites d’un style équilibré du point de vue de la composition, caractérisé par le même sûr modelé des figures, appartenant à un art savant et parfois presque « maniériste » — nous renvoient aussi vers le cercle artistique que dirigeait encore, dans la première moitié du XIV^e siècle, la Byzance impériale et patriarcale, de même que Salonique qui se trouvait en relations directes, à travers le reste des contrées macédoniennes, avec la Serbie et peut-être, comme il semble que partiellement cela a été le cas, à travers celle-ci, avec le nouvel État valaque⁶⁶.

Les ressemblances observées, sous l’aspect architectural, entre notre monument et l’église des Saints Apôtres de Salonique, peuvent bien sûr nous mener à nous demander si le constructeur — byzantin sans nul doute — de Saint-Nicolas d’Argeș,

n’était pas venu des régions macédoniennes, peut-être même de leur plus important centre d’art, et si ce n’est pas vers cette ville des bords du golfe Thermaïque et vers la fondation de grand prestige d’un patriarche byzantin, que se seront dirigés le goût et les préférences de ceux qui étaient les vrais bénéficiaires de la construction — les membres du clergé grec venus à Argeș en même temps que le métropolite Hyacinthe —, et encore si ce n’est pas vers cette même zone que se seront tournées la cour princière et la métropole valaque pour en faire venir les peintres qui ont embelli l’imposant édifice des trois premiers voïvodes du nouvel État d’entre les Carpates et le Danube. De toute manière, à une époque de relations toujours plus fréquentes avec Constantinople, de reconnaissance patriarcale du métropolite de Valachie, l’apparition d’un monument de ce type ne peut évidemment pas être le fruit du hasard, comme ce n’est pas le hasard non plus qui a fait que certaines églises métropolitaines ultérieures, en Valachie, aient imité le plan de Saint-Nicolas d’Argeș. Ceci témoigne pour le moins qu’il existait une intéressante continuité de goût et de conception à une époque où la métropole valaque continuait à être dominée, sous l’aspect culturel, par le clergé grec, parfois constantinopolitain, dont les représentants avaient été eux-mêmes, à la fin du XIV^e siècle, de hauts dignitaires ecclésiastiques comme Hariton de Cutlumuz ou Anthème Critopoulos, ancien dikaiophylax du Patriarcat de la capitale impériale. Le rôle croissant de cette importante institution dans toute la vie de Byzance — particulièrement dans la période troublée par les luttes civiles et par l’éclipse de la puissance impériale dans le second et troisième quart du XIV^e siècle —, dans la vie spirituelle de l’Empire non moins dans un temps de triomphe de l’hésychasme, de même que la place proéminente occupée, dans les événements de l’histoire du Sud-est européen, vers le milieu du XIV^e siècle, en

même temps que par Constantinople, par cette Salonique où s'affrontaient le plus ouvertement les doctrines théologiques — quelques-unes d'entre elles avec des réserves au nord du Danube — et encore les diverses attitudes politiques et sociales du monde féodal byzantin (nous pensons au mouvement des « zélotes »), expliquent suffisamment comment dans les cinquième, sixième et septième décennies du siècle mentionné, le clergé de Valachie, organisé pour la première fois selon une hiérarchie métropolitaine, a choisi ses modèles — pour édifier et orner l'édifice le plus propre à représenter à Argeș, par un monument entièrement byzantin, l'autorité et l'importance d'une institution ecclésiastique dont la consécration dépendait exclusivement du patriarche et de l'empereur de Byzance — dans la capitale impériale et dans la deuxième ville de l'Empire; il l'a fait selon un art « aulique » que n'avaient pas pu aborder les féodaux de Munténie et d'Olténie juste avant et immédiatement après 1300, et dont, un peu plus tard, les modestes moines des hermitages et des monastères du Bas-Danube ne disposeront pas des moyens suffisants pour s'en inspirer.

Nos suppositions s'avèrent très proches de la vérité par le fait qu'en Moldavie — dont nous ne savons rien de concret quant à ses relations officielles sur le plan politique et religieux avec Salonique et Constantinople, jusque vers la fin du XIV^e siècle, lorsque les rapports avec le Patriarcat ont passé par une crise profonde comme cela n'avait jamais été le cas dans la Valachie voisine — l'absence d'un clergé grec pendant la période de consolidation de la métropole locale et jusqu'au début du XV^e siècle, de même que le rôle important, décisif, joué par le clergé autochtone et partiellement — comme nous l'avons supposé en nous basant sur une hypothèse présentée ailleurs⁶⁷ — par les relations avec le monde sud-slave, serbe, ont pu porter à adopter des modèles architectoniques pris non pas dans la zone byzantine dominée par l'art de la capitale impé-

riale, mais dans cette zone provinciale balkanique, slave, d'où est venu vers 1400, à l'est des Carpates, le type d'édifice triconque dont nous nous occuperons un peu plus loin. La Valachie se présentait plutôt — grâce à sa situation géographique et aux rapports traditionnels avec le Sud balkanique — à l'attention du monde byzantin et montrait une certaine perméabilité à sa civilisation, perméabilité pour laquelle la société féodale moldave n'était pas encore préparée et que la féodalité roumaine de la Transylvanie contemporaine ne témoignait que de manière tout à fait isolée et fortuite⁶⁸. La Valachie trouvait donc, vers le milieu du XIV^e siècle et dans les décennies immédiatement suivantes, les ressources matérielles et artistiques nécessaires pour concrétiser, dans un monument appartenant également à l'art byzantin « aulique » de l'époque des Paléologues et aux réalités culturelles roumaines de cette même époque, l'effort commun de l'autorité princière, plus ancienne, et de celle métropolitaine de création plus récente de s'inscrire dans les normes d'une vie spirituelle et politique qui étaient, comme partout dans l'Orient orthodoxe et médiéval, consacrées avant tout par une Byzance dont les dirigeants, fussent-ils empereurs ou patriarches, étaient en étroits rapports avec l'État d'entre les Carpates et le Bas-Danube, justement depuis le temps de l'érection de l'église Saint-Nicolas d'Argeș.



A côté de la configuration, au XIV^e siècle, d'une féodalité laïque et ecclésiastique servie par un art — surtout par une architecture — qui représentait fidèlement le goût et les relations établies avec diverses zones de civilisation de la péninsule balkanique — soit avec la Bulgarie, soit avec Salonique et Constantinople —, nous savons comment sont apparus au nord du Bas-Danube, après quelques probables débuts d'organisation plus anciens, les premiers noyaux de vie religieuse, au niveau plutôt « populaire », représentés par les monas-

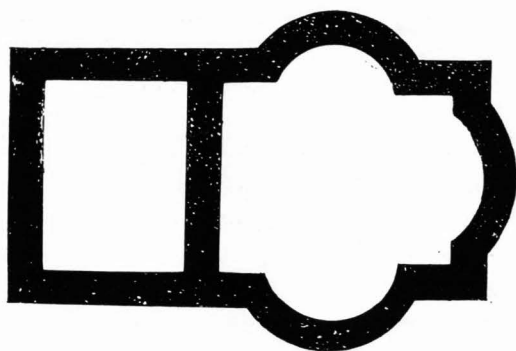
tères fondés en Olténie par le Gréco-Serbe Nicodème après 1370 ⁶⁹, quand s'achevait, par la création d'une métropole des contrées occidentales de Valachie, l'organisation d'une autre vie religieuse, à un niveau féodal « aulique » qui se basait sur une hiérarchie empruntée à Byzance. Il n'y a pas lieu de s'attarder ici sur ce que nous savons — en nous appuyant sur les documents — qu'ont représenté, au point de vue doctrinaire et d'organisation, certaines ressemblances et certaines différences plus notoires, au XIV^e siècle, entre le clergé métropolitain et les moines des premiers monastères dans l'espace carpato-danubien; il sera suffisant de dire que dans le domaine de l'art comme dans celui de la foi, en partant d'un fonds commun byzantino-balkanique, chaque groupe d'hommes d'église a adopté — pour mieux affirmer un type de vie qui correspondait le mieux à la mission qu'il poursuivait — ceux des modèles qui s'étaient avérés, depuis quelques siècles déjà, au sud du Danube, les plus adéquats à leur but. De même, par exemple, qu'il avait paru naturel vers 1300 que les grands féodaux de Munténie et d'Olténie, le prince en tête, choisissent pour leurs résidences le prototype de la chapelle rectangulaire plus fréquemment rencontrée dans les régions bulgares, ou encore qu'il avait paru indiqué plus tard, vers 1350, toujours en Valachie, que l'on élève pour un édifice métropolitain — dans la première résidence du diocèse de Ungro-Valachie — un monument plus important, de grandes proportions, sur le plan cruciforme de prestigieuse tradition dans le monde byzantin, de même, après 1370 le monachisme au nord du Danube — apparu à un niveau « populaire » comme une conséquence naturelle de l'organisation ecclésiastique féodale — pourra trouver pour ses établissements (comprenant non seulement l'édifice de culte, le plus important sans doute, mais aussi toute une série de bâtiments annexes groupés dans un ensemble monumental selon des principes fixes et bien connus) des proto-

types fameux à travers l'espace balkanique, adaptés aux réalités de l'endroit. Les monastères roumains dominés au XIV^e siècle — tout comme ceux du Sud et de l'Est européen — par l'hésychasme, par des préoccupations de missionarisme et de propagande confessionnelle et antihérétique, se conduisant d'après les règles empruntées (comme la « samovlastie » ou « autodespotie ») au prestigieux Mont Athos ou à d'autres zones sud-danubiennes, intégrés à une même spiritualité orthodoxe, internationale, où communiait le monde monacal balkanique tout entier, ont représenté dans l'histoire socio-culturelle de la fin du Haut Moyen Âge, — notamment en Olténie et en Munténie — les résultats locaux du processus de *définitive cristallisation du monachisme*; à côté d'autres groupes et catégories sociales médiévales désormais nettement constitués — la noblesse féodale ayant à sa tête le prince, le clergé épiscopal ou métropolitain —, ce monachisme a représenté, sans aucun doute, comme partout ailleurs en Europe contemporaine, par sa situation privilégiée depuis les débuts des États, un facteur créateur de civilisation étroitement lié au destin de l'art dans ces contrées. Se développant pendant un intervalle de temps plus long — probablement dès le XIII^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant ⁷⁰ — cette cristallisation du monachisme local est plus évidente pendant les trois dernières décennies du XIV^e siècle (approx. 1370-approx. 1400) lorsque apparaissaient les premiers groupes monastiques plus importants, lorsque le prince leur octroyait les premiers dons et les premiers droits qui furent la base économique et spirituelle de leur puissance, enfin, lorsque en ce qui concerne la création artistique apparaissent sur la rive gauche du Danube les premiers *monuments de culte appartenant à des fondations monastiques* connues grâce aux documents, aux recherches d'archéologie et d'histoire de l'art. Les relations des moines roumains, tout comme celles des moines étrangers établis au nord du Danube — l'exemple

le mieux connu étant certainement celui de Nicodème — s'orientaient tout naturellement vers les zones culturelles voisines, là où des déplacements des religieux pouvaient se faire pour les besoins des monastères qui avaient parfois, déjà depuis le XIV^e siècle, des possessions hors des limites de l'État où ils se trouvaient, certains établissements d'Athos possédant des villages en Munténie ⁷¹, d'autres, d'Olténie, ayant des terres en Serbie ⁷², et c'est de ces mêmes territoires que seront empruntées des règles monastiques, probablement moins précisées jusqu'alors au nord du Danube, que l'on importera certaines pièces d'art liturgique et même, comme nous le verrons bientôt, le modèle de l'église conventuelle que, dans le cas particulier de son apparition au Bas-Danube d'Olténie — à Vodița, comme suite de l'établissement des « frères » de Nicodème après 1370 — nous pouvons rattacher directement aux régions serbes; celles-ci connaissaient d'ailleurs vers la quatrième décennie du XIV^e siècle une vie politique et culturelle qui les mettait au premier plan de l'histoire du Sud-est européen, dominée d'abord par un Étienne Douschan, puis par un knèze Lazare entretenant des relations des plus étroites avec le centre du monachisme orthodoxe, la Sainte Montagne, par la voie de la fondation némanide de Hilandar où, selon la tradition, le premier hégoumène de Vodița et de Tismana lui-même, aurait fait son apprentissage. Dans une bonne partie de l'espace balkanique, en commençant avec la Macédoine et le Mont Athos aux X^e—XI^e siècles et continuant avec la Serbie et la Bulgarie à l'époque du plus grand épanouissement de la vie monastique sud-est européenne que représentait le XIV^e siècle, le type d'église le plus propre à correspondre aux besoins d'une communauté monacale dont les pratiques cultuelles se différenciaient de celles du clergé séculier des églises de ville et même de celles du clergé des cours féodales ou métropolitaines, était le triconque. L'histoire de celui-ci — parallèle et

apparentée de très près à celle du plan tréflé dont il est par ailleurs une variante et qu'on trouve déjà dans la Dobroudja byzantine des XI^e XII^e siècles, dans les traces du modeste monument, probablement toujours monastique, de Niculițel — remonte jusqu'aux églises de cimetière balkaniques du VI^e siècle (particulièrement celles des parties centrales de la Péninsule à Doljani, Klisura, Caričin Grad), inspirées à leur tour par la tradition, alors assez répandue, des martyria paléochrétiens ⁷³. À la fin du IX^e siècle et au siècle suivant, le type triconque — que l'on retrouvait dans toute la zone méditerranéenne sous la forme de « cellae trichorae » ⁷⁴ — devient d'ailleurs habituel aux Balkans surtout pour les églises conventuelles, sa diffusion dans ce sens et dans un espace bien circonscrit pouvant être attribuée, à ce qu'il semble, aux activités missionnaires de Clément et de Naoum en Macédoine, ce qui explique le groupement de pareils monuments de caractère monacal dans la zone du lac d'Ochride vers l'an 900 ⁷⁵. La présence, dans la seconde moitié du X^e siècle, du plan auquel nous nous référons, à l'église de l'important monastère athonite de Lavra — étroitement lié au nom et au prestige de Saint-Athanase, le « père » spirituel de la Sfetăgora — apporte la nouveauté architectonique de ce que l'on appelle le « triconque développé » ou « complexe »; nous nous trouvons en fait devant une église de type constantinopolitain « en croix grecque » à quatre piliers (ou, parfois, colonnes) dans l'espace central du naos, auquel s'ajoutent les absides latérales d'ancienne origine paléochrétienne et paléobyzantine qui remplissent une fonction bien précise dans le programme monastique, des absides de cette sorte créant des espaces latéraux — *χοροί* — utilisés pour les chants liturgiques dans les stalles, comme cela était fréquent pendant les offices conventuels ⁷⁶. Devenu caractéristique pour le catholicon athonite des X^e et XI^e siècles, se présentant comme tel à la fin du XII^e siècle à l'Hilandar serbe déjà mentionné, le « triconque développé »

Fig. 11. — Vodița.
Plan de la première
église du monastère.



connaîtra une diffusion remarquable en Serbie au XIV^e siècle, en grande partie grâce aussi à l'érudit et fameux moine Isaïe de Hilandar, celui qui fut à la tête de la mission de 1375 pour la réconciliation des églises serbe et byzantine et avec lequel il est permis de présumer que Nicodème de Vodița et Tismana, son compagnon de voyage à Constantinople, ait eu des relations suivies d'ordre spirituel⁷⁷. D'après l'opinion des spécialistes yougoslaves, les voyages en Serbie du moine Isaïe de Mont Athos sont à mettre en rapport avec l'apparition dans cette région balkanique, depuis le milieu et jusqu'à la fin du XIV^e siècle, d'églises de type triconque athonite, à piliers (l'église des Saints Archange de Kučevište, les églises des monastères Rdjavac et Ravanica)⁷⁸. La Serbie du XIV^e siècle continuera à adopter ce type triconque développé sous la puissante influence de la Sainte Montagne, particulièrement pour les édifices monacaux. L'espace du naos est alors divisé par des piliers ou colonnes correspondant plutôt à des prescriptions liturgiques spéciales, se rapportant aux places des différentes catégories de moines, depuis les hégoumènes jusqu'aux simples caloyers, ou bien aux pèlerinages à des reliques déposées à l'intérieur des églises de certains monastères; ce type se retrouvera surtout, dans le dernier quart de siècle, aux monuments du dernier des territoires serbes de grand épanouissement artistique qu'a été la vallée de la Morava, à Ravanica (1375–1377) — fondation monastique du prince Lazare —,

à Pavlica (1379–1381) et à Ljubostinja (après 1387), réservant les édifices où le naos avec absides latérales n'a plus de piliers ou colonnes dans l'espace central — le plan triconque traditionnel, s'appelant dans ce cas «triconque simple» ou «réduit» — pour l'église de cour, chapelle des grands féodaux, la « pridvorica »⁷⁹ (peut-être sous l'influence de certaines chapelles athonites présentant ce même plan moins complexe)⁸⁰, représentée dans cette même fin du XIV^e siècle et dans les premières années du XV^e à Kruševac (Lazarica) — dans la résidence du prince Lazare — et à Veluče (1377–1378), à Neupara (1382), à Rudenica (1409–1410) et à Kalenić (1413–1417)⁸¹.

Si les monastères serbes, en plus étroite relation au XIV^e siècle avec le Mont Athos que les autres régions sud-est européennes, ont adopté pendant cette période le plan de l'église conventuelle athonite dans la variante du triconque complexe, les édifices monastiques de la Bulgarie du même siècle (les églises des monastères de Orehovo, Trin, Poganovo)⁸² tout comme celles du nord du Danube, en Olténie, fondées après 1370 par Nicodème, se contenteront du plan triconque, plus modeste, en sa variante simple, qui convenait à de plus petites communautés, possédant peu de moyens, mais respectant néanmoins un type de monuments religieux que le monde monastique byzantino-balkanique avait consacré dès les Xe–XI^e siècles et que — selon le plan tréflé et dans un certain cadre culturel tenant aux réalités spirituelles du Paristrion byzantin — nous retrouvons en Dobroudja plus de deux siècles avant que ne s'élève, à l'autre extrémité du Bas-Danube, le premier monument triconque connu jusqu'à présent en pays roumain, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle, l'église du monastère de Vodița. En ce qui concerne ce monument d'Olténie tant discuté, il faut dire dès le début que le premier édifice d'ici (Vodița I, fig. 11) — celui dont les traces avaient été découvertes en 1928 sous

les ruines actuelles (traces de Vodița II) —, représente pour nous l'édifice du premier monastère de Nicodème, ce moine venu d'un monde serbo-grec du centre de la péninsule balkanique et qui entretenait des relations suivies avec les grands féodaux et avec les dignitaires de l'Église de Serbie, établi dans le Banat de Severin venant de la Craïna serbe en passant par le Vidin bulgare, fondateur d'établissements pour la propagande confessionnelle orthodoxe, antihérétique, de recueillement et de travail dans l'esprit hésychaste, aux règles empruntées directement au Mont Athos, selon le modèle de tous les grands personnages du monachisme balkanique contemporain et particulièrement, quant à lui, d'après celui de Isaïe de Hilandar, celui qui répandit en Serbie le triconque complexe de type athonite et traduisit en langue slave le Pseudo-Denys l'Aréopagite, dont les spéculations ne paraissaient pas être étrangères à l'hégoumène de Vodița et de Tismana, dans un milieu monacal où les échos de la mystique hésychaste de l'époque avaient sûrement leur résonance ⁸³.

L'hypothèse que le chemin parcouru par le triconque vers la rive gauche du Bas Danube a passé par la Serbie, a trouvé place depuis quelques dizaines d'années dans l'historiographie de l'art roumain ⁸⁴ et il nous semble que tout le contexte de l'histoire culturelle contemporaine le confirme pleinement. La question qui a été laissée ouverte par les recherches trop peu systématiques entreprises à Vodița à une époque de tâtonnements de l'archéologie médiévale roumaine, a été celle du moment auquel un tel plan architectonique d'origine byzantino-balkanique a été transposé, pour la première fois au Moyen Âge, au nord du Danube, moment que la reprise très récente des investigations sur les traces du premier monastère de Nicodème a établi d'une façon définitive, sur des preuves archéologiques qui se complètent d'ailleurs avec celles fournies par les documents historiques et par d'autres éléments d'his-

toire culturelle. En ce qui concerne le triconque très simple représenté par les murs découverts sous l'actuelle église en ruines de Vodița — donc celle que l'on appelle Vodița I, dans le naos de laquelle, tout comme dans les modestes églises de l'Ouest bulgare du XIV^e siècle déjà mentionnées, n'apparaissent pas les pilastres qui, flanquant l'abside, créaient les niches latérales au rôle important de soutien de la voûte de l'espace central —, il y a eu des opinions diverses quant à sa date, depuis celui qui l'a découvert et qui, fidèle à une certaine tendance plus générale à l'époque, allait chercher ses origines en plein XIII^e siècle ⁸⁵, jusqu'aux historiens contemporains de l'art roumain ancien, qui l'ont attribué soit au XIII^e siècle finissant, soit à la première moitié du XIV^e siècle, donc autour de 1300 ⁸⁶ — avec une tentative de situer le monument avec plus de précision dans le premier quart du XIV^e siècle ⁸⁷ —, ou dans le dernier tiers de ce même siècle ⁸⁸.

À ces discussions tout comme à celles relatives au monument triconque plus évolué, dénommé Vodița II, que d'aucuns estiment être une fondation de Nicodème ⁸⁹, d'autres un édifice ultérieur, vers 1400 et même plus récent ⁹⁰, mettent aujourd'hui fin d'une manière opportune et définitive les informations que nous avons sur les résultats des recherches entreprises récemment à Vodița ⁹¹. En établissant, sur la base de la stratigraphie, les étapes principales de l'évolution de l'établissement monastique d'entre Severin et Orșova, depuis sa fondation et jusqu'à une date tardive, au XVIII^e siècle, l'auteur de ces recherches est arrivé à la ferme conclusion que « du matériel archéologique de Vodița, rien ne peut être attribué avec certitude à une période antérieure à la deuxième moitié du XIV^e siècle » ⁹²; il ressort également de ces observations que la première église a fonctionné peu de temps, sa désaffectation suivant relativement de près sa construction — dans la seconde moitié du XIV^e siècle (nous

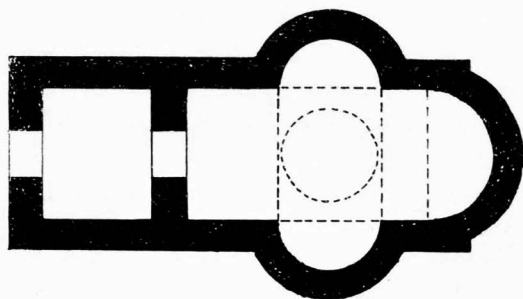
croyons qu'après 1374–1376) — faisant suite à une calamité naturelle, à la fragilité de l'édifice ou à une destruction en temps de guerre, la seconde église étant bâtie au début du XV^e siècle. Il nous semble ainsi qu'en nous basant sur les données historiques et archéologiques dont nous disposons, la reconstitution des débuts de Vodița à la lumière de toutes les dernières recherches effectuées ici, n'implique nullement de longues discussions, parfois polémiques, sur la datation de Vodița I, sur la naissance de Vodița II, sur les rapports chronologiques et architectoniques entre ce dernier monument et ceux du sud du Danube⁹³.

Des fouilles archéologiques systématiques ayant prouvé définitivement que Vodița I ne peut être antérieure à la seconde moitié du XIV^e siècle il ressort par conséquent qu'il s'agit d'un monument édifié vers les années 1371–1373 et abandonné vers 1374–1376 par les moines de Nicodème, très probablement à cause de l'éphémère reconquête magyare du Banat de Severin — sur le territoire duquel se trouvait le monastère, occupé maintenant pour quelques années par les religieux catholiques⁹⁴ —, peut-être aussi à cause de quelques effondrements partiels provoqués à son édifice principal, modeste et peu solide⁹⁵. On peut donc soutenir avec vraisemblance que Vodița II, qui est un monument plus complexe que le premier, un triconque « très savamment structuré »⁹⁶ et bien plus durable, édifié — d'après l'opinion du plus récent de ses commentateurs — peu de temps ou même aussitôt après Vodița I, pourrait être attribué aux environs de 1400 (peut-être même à la neuvième décen-

nie du XIV^e siècle), quand la Valachie possède à nouveau le Banat de Severin⁹⁷ et quand l'ancien édifice, abandonné depuis peu, a pu être remplacé, sur les mêmes lieux, par un autre, dont les proportions seront sensiblement agrandies. Un chapitre important et controversé, celui des débuts de l'architecture médiévale en pierre au Bas-Danube d'Olténie, gagne ainsi en clarté.

En l'absence de tout document qui puisse indiquer avec précision les phases — ou seulement l'une d'entre elles — pendant lesquelles les deux églises de Vodița puissent être encadrées, le premier triconque présent ici, simple, auquel il manque encore à l'avant des absides du naos les pilastres soutenant d'éventuelles arcades latérales destinées à recevoir les décharges d'arcs doubleaux ou longitudinaux — particularité qui rappelle d'ailleurs un monument serbe contemporain, l'église de Starcevo Gorica (1368–1397, fig. 12)⁹⁸ —, de même que le second triconque, possédant cette fois-ci les quatre pilastres dont la section est, il est vrai, bien plus étroite⁹⁹ que celle qu'on trouve aux monuments de même plan, autant roumains que serbes, de la fin du XIV^e siècle et du début du siècle suivant (ce qui serait l'indice — selon certains auteurs dont nous ne partageons plus ici l'opinion — d'une datation sensiblement postérieure à 1400 de Vodița II¹⁰⁰), marquent chacun, de toute façon, un moment différent de l'effort déployé dans le premier établissement monastique de Valachie — pour créer un édifice, légèrement modifié d'une étape à une autre en fonction des moyens, du temps, des artisans disponibles avant et après l'exode vers Tismana — par la communauté de Vodița (elle-même agrandie probablement vers 1400) selon un plan architectonique qui, d'après une variante plus développée correspondant aux nécessités locales de culte, avait été propre à certaines églises des monastères du Mont Athos et de Serbie, régions d'où était d'ailleurs venu Nicodème lui-même.

Fig. 12. — Starcevo Gorica. Plan de l'église.



Explicables par une certaine communauté culturelle qui englobait au XIV^e siècle les régions occidentales du Bas-Danube roumain et celles du Nord serbe, de la vallée de la Morava — dans une unité qui transparaît dans le domaine artistique, dans le plan et surtout dans le décor de certains autres monuments roumains (comme cela en est le cas, typique, de Cozia)¹⁰¹, mais qui est attestée en plus par d'autres faits d'histoire et de civilisation —, d'autant plus naturelles si nous considérons les multiples influences du domaine de la vie monacale ou de celui du folklore¹⁰² qui ont agi sur la culture roumaine dans la seconde moitié de ce même siècle, provenant des zones occidentales et centrales de la péninsule balkanique, explicables aussi si l'on pense à l'origine du fondateur des premiers monastères connus au Bas-Danube, il nous semble que les correspondances relevées entre la Valachie et certaines régions du Sud-Est européen quant à l'étroit rapport entre l'extension du monachisme missionnaire et la propagation du plan triconque avec ses principales variantes tout au long du XIV^e siècle, sont éloquemment illustrées dans le domaine architectural grâce à la première fondation de Nicodème¹⁰³.

Il est intéressant de remarquer qu'en prenant pour modèle les monastères de Nicodème — Vodița et Tismana — qui apportaient en terre roumaine des normes de vie monastique venant de la « merveilleuse et renommée montagne » d'Athos, les princes valaques de la dernière moitié du XIV^e siècle ont élevé à leur tour et de leur propre initiative des monastères organisés pareillement à ceux fondés, toujours avec l'appui princier, par le moine missionnaire venu des régions serbes après 1370. Un premier exemple en ce sens est représenté par la fondation de Cotmeana¹⁰⁴ dont l'église très discutée, datée approximativement des huitième et neuvième décennies du XIV^e siècle, offre un plan triconque simple, sans pilastres aux absides latérales, rappelant ainsi, d'une manière significative

il nous semble, l'église de Vodița I — donc un édifice monacal très simple, élevé peu d'années auparavant par les moines de Nicodème —, mais avec un espace intérieur au naos allongé et relativement étroit, avec une abside orientale polygonale à l'extérieur et avec un parement en briques à niches dont les archivoltes sont soulignées par des disques de céramique émaillée verts et bruns, qui nous renvoient incontestablement vers les églises-salles du tsarat de Târnovo¹⁰⁵, dont nous avons déjà évoqué l'influence sur quelques-unes des chapelles féodales de Valachie, avant et après 1300. Le procédé plutôt particulier de combiner, un peu mécaniquement¹⁰⁶, le plan triconque et celui quadrangulaire — donc deux types consacrés d'architecture ecclésiastique balkanique connus déjà en pays roumain avant l'édification de Cotmeana, depuis la fin du XIII^e et au XIV^e siècle —, de même que les rapprochements typologiques entre le monument cité et ceux de plan mononavé des régions bulgares, voûtés, comme celui-ci, en demi-cylindre¹⁰⁷, pourraient s'expliquer, croyons-nous, beaucoup moins par un manque d'habileté (entrevu toutefois au décor extérieur en briques et céramique émaillée) ou par « une gaucherie et un manque de hardiesse du maître architecte local dans l'emploi d'un système de voûtes correspondant au schéma choisi pour le plan »¹⁰⁸; ils s'expliquent plutôt par cela qu'un tel constructeur — très probablement un Roumain, connaissant sûrement les églises de Târnovo et, peut-être, de Mesembrie, mais n'ignorant pas, non plus, les églises quasi-contemporaines de Nicodème —, appelé pour ériger à l'ordre du voïvode l'édifice du premier monastère princier de Valachie, ait su combiner, d'une manière qui aurait dû paraître implicite à un artiste médiéval, un plan quadrangulaire — d'un aspect et d'une vision spatiale familiers aux grands seigneurs locaux, rencontrés aux fondations princières connues jusqu'alors au sud des Carpates —, avec l'autre plan, récemment apporté en Valachie par

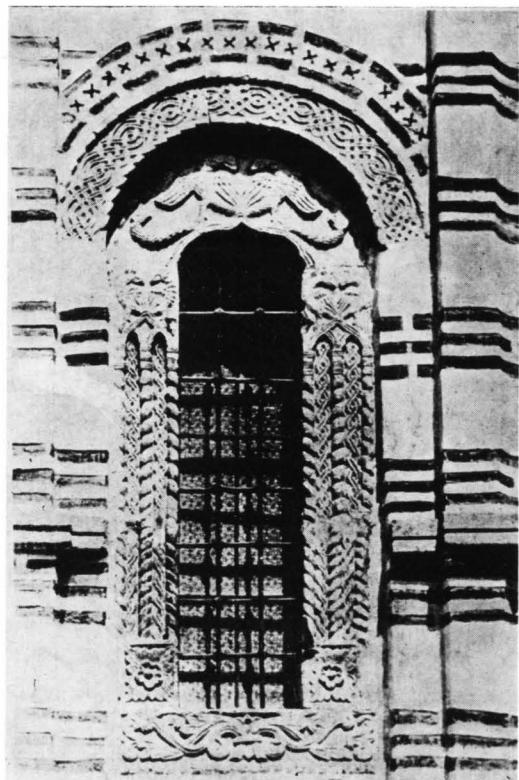


Fig. 13,1. — Cozia. Encadrement de fenêtre sur la façade méridionale de l'église du monastère.

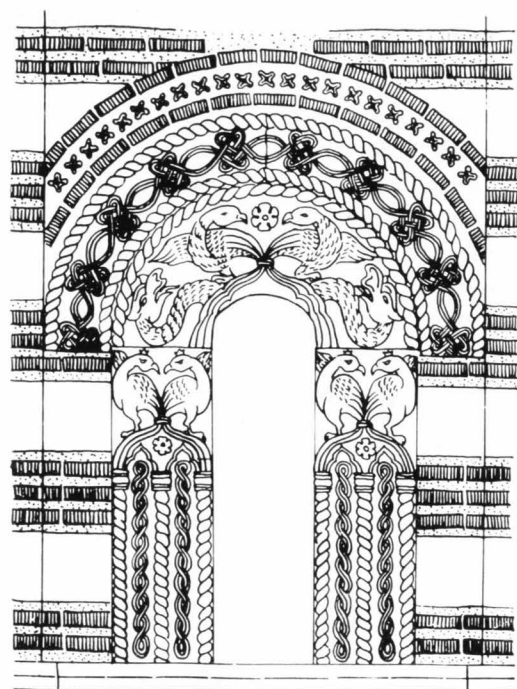


Fig. 13,2. — Lazarica-Kruševac. Encadrement de fenêtre sur la façade méridionale de l'église.

les moines balkaniques, devenu « canonique » — on l'a déjà vu — pour presque toutes les églises conventuelles au nord et au sud du Bas-Danube.

Plus récent de quelques années, l'établissement monastique de Cozia — auquel Cotmeana finira bientôt par être subordonné (1388) selon la volonté du souverain du pays, fondateur de Cozia¹⁰⁹ — abritait à partir des années 1388—1391, lorsque nous croyons — en nous ralliant aux opinions que nous avons légèrement amendées¹¹⁰ en tentant d'y ajouter un argument en plus, de nature historique¹¹¹ — qu'avait été bâtie et ornée par des sculptures décoratives et des fresques, une remarquable église de type triconque, la seule à nous être conservée depuis le XIV^e siècle sans beaucoup d'altérations essentielles, église qui devait devenir à son tour un prototype pour certains des futurs édifices monastiques de la Valachie des XVI^e et XVII^e siècles. La littérature de spécialité relative à ce monument est trop étendue pour nous attarder ici encore à décrire son

architecture harmonieuse, son décor assez riche sculpté en pierre ou obtenu par des ornements en terre cuite qui ont de très proches analogies en pays serbe, spécialement dans certaines églises du dernier quart du XIV^e siècle de la vallée de la Morava¹¹². Au-delà des détails et de l'ensemble architectural et décoratif attentivement analysés et comparés par tous les spécialistes, il nous paraît certain — en nous appuyant sur la chronologie même — que nous nous trouvons devant un édifice qui continue et finit vers le nord l'aire de propagation d'une architecture tellement spécifique, ayant son centre dans la dernière région de grand art serbe médiéval; l'église des bords de l'Olt, qui était en Valachie, ne l'oublions pas, la première église de monastère destinée à devenir une nécropole princière d'après le modèle des principaux édifices des monastères serbes, s'inspirait — et ce n'était pas par pur hasard — soit pour le décor extérieur seulement, soit pour celui-ci de même que pour le plan, d'un groupe d'édifices parmi lesquels se

trouvaient aussi la plus importante église conventuelle et la plus notoire église de palais érigées par l'un des souverains balkaniques les plus prestigieux de l'époque, le prince Lazare (il s'agit de Ravanica et de Lazarica-Kruševac), groupe où des monuments déjà cités, antérieurs (Veluče, Neupara), quasi-contemporains (Ljubostinja) et ultérieurs (Kalenić) peuvent être rapprochés, au point de vue du style, de Cozia. Si les motifs de la sculpture en pierre qui ornent, en méplats et selon une certaine symétrie, les encadrements des fenêtres, les archivoltes des arcatures aveugles et les rosettes aux entrelacs, éléments végétaux et animaliers stylisés, parmi lesquels on distingue des vrilles à demi-palmettes, des oiseaux affrontés et une aigle bicéphale (qui représentait ici, comme partout à l'époque, l'insigne de la despotie byzantino-balkanique, pouvant être arborée par le fondateur Mircea l'Ancien lors de la conquête de la Dobroudja en 1388, pendant que la décoration extérieure et intérieure de Cozia devait se trouver en cours d'achèvement¹¹³), nous renvoient, comme cela a été judicieusement remarqué, vers un atelier de tailleurs en pierre qui dut travailler peu de temps auparavant sur les chantiers des monuments de la vallée de la Morava (fig. 13/1–2), c'est-à-dire — on l'a déjà noté¹¹⁴ — justement aux deux fondations majeures du prince Lazare (Ravanica et Kruševac), l'origine de ces motifs peut toutefois constituer sujet de discussion¹¹⁵. Les nombreuses analogies entre la sculpture extérieure de Cozia et celle des monuments de la vallée de la Morava — ces derniers, il est vrai, ornés d'une gamme de motifs sculptés en pierre bien plus variée — deviennent pourtant plus rares quant à l'architecture, les principales coordonnées relatives au plan et au parement mises à part. Tout en ignorant totalement quel était l'aspect extérieur des deux églises de Vodița, d'avant et d'environ 1400, nous pouvons croire avec vraisemblance qu'au moins la première de ces églises, bien plus petite que celle de Cozia,

fruit d'un effort monacal tout au début de l'organisation des moines au nord du Danube, était loin de présenter des façades aussi ornées que celles du monument de la vallée de l'Olt, tandis que la seconde église de Vodița, aux dimensions très proches de la fondation de Mircea l'Ancien, aura reçu probablement, à l'intérieur comme à l'extérieur, une ornementation plutôt modeste si on juge d'après les traces trouvées dans les fouilles et d'après ce qui est encore visible dans les ruines actuelles. La situation était toute autre pour Cozia, monastère princier organisé, il est vrai, d'après les normes athonites introduites en terre roumaine par les moines de Vodița et Tismana, destiné néanmoins à devenir la demeure éternelle du voïvode de ce pays, arborant sur ses façades et aussi dans la fresque du tableau votif du naos les insignes d'une dignité très élevée dans la hiérarchie féodale balkanique, fondation du souverain qui a joué un rôle de la plus grande importance dans la cristallisation définitive des structures féodales en Valachie et qui a su s'imposer et occuper la place que nous lui connaissons dans la vie politique de ces régions de l'Europe du Sud-Est. L'architecte de Cozia, soit qu'il fut un Serbe ou bien un indigène de grand talent ayant acquis son expérience sur les chantiers à peine achevés ou encore en cours dans la vallée de la Morava, a su faire, pour le prince qui l'avait appelé à Cozia, une œuvre de créateur et non point d'imitateur, ce que d'autres spécialistes ont suffisamment souligné pour qu'il soit inutile que nous nous y attardions encore. Nous ne saurions toutefois pas aller plus loin, sans consigner l'opinion d'un éminent connaisseur des réalités artistiques serbes en même temps qu'investigateur attentif de Cozia; nous avons nommé Gabriel Millet, qui parlait dans les termes les plus appropriés de la manière dont l'église d'Olténie se différenciait, et même à son avantage, de ses contemporaines serbes « par le sentiment de la mesure, la recherche de l'équilibre robuste, et le

souci de la logique qui réclame l'exacte concordance du décor extérieur avec la structure », par le fait qu'elle porte ce que le savant français estimait être « l'empreinte de la sagesse byzantine »¹¹⁶ retrouvée à Cozia justement dans ce sentiment de la mesure si caractéristique pour la tradition artistique de Byzance¹¹⁷. C'est évidemment le cas de nous demander d'où provient un tel trait esthétique dominant dans le monument de Valachie, d'où prend sa source — malgré tant de ressemblances de style dans l'architecture, dans les détails de sculpture décorative, malgré un « air de famille » commun — la différence très nette entre tous les monuments de la vallée de la Morava et Cozia, tant pour les proportions — notre église ayant, par exemple, un clocher moins élancé¹¹⁸ mais sûrement plus harmonieusement intégré aux proportions générales du monument — que pour la disposition, plus sobre, du décor extérieur. La réponse doit se trouver, croyons-nous, non pas dans un certain rapport typologique ou chronologique¹¹⁹ entre la construction élevée à la fin de la neuvième décennie du XIV^e siècle pour le prince de Valachie et les édifices, antérieurs ou ultérieurs, élevés dans le dernier quart de ce même siècle et dans la première moitié du XV^e pour le prince Lazare, pour les despotes Étienne Lazarević et Djurdje Brancović, mais plutôt dans le goût local prédominant alors dans les milieux féodaux roumains, dans les traditions d'art des décennies antérieures. Quoique église conventuelle, Cozia était aussi une fondation princière importante, qui devait abriter — pour des raisons que nous ne pouvons qu'entrevoir et qui relèvent probablement de l'esprit de l'époque toujours plus enclin, vers 1400, au recueillement monastique, à l'isolement entre les murs des couvents — la tombe du voïvode qui ne sera plus enseveli comme ses prédécesseurs dans l'église la plus importante du pays, Saint-Nicolas d'Argeș, celle qui toutefois ne pouvait pas ne pas rester aux yeux des contemporains l'édifice éminemment

représentatif du prestige de la métropole et du trône entre les Carpates et le Danube au XIV^e siècle. Mais l'église d'Argeș, appartenant à d'autres traditions artistiques et ayant une autre signification que celle de Cozia, symbolisait le mieux en pays roumain au siècle mentionné justement l'esprit rationnel, le penchant vers la logique, vers la mesure et l'équilibre de l'architecture byzantine contemporaine, sa gravité empreinte de solennité, encore plus accentuée, semble-t-il, dans l'édifice d'Argeș — en comparaison de ceux, similaires, de Constantinople et de Salonique — par la sobriété du parement extérieur. Il nous semble donc faire partie de l'ordre naturel des choses et correspondre en tous points à cette règle du Moyen Âge qui faisait que le fondateur avait un rôle prépondérant dans le choix du type d'un monument et dans la surveillance, par ses hommes à lui, de la construction de celui-ci, notre hypothèse — relevant plutôt du domaine, pas encore étudié, de l'esthétique médiévale roumaine — selon laquelle le maître architecte qui a œuvré à Cozia ait été amené à travailler pour le prince valaque dans un esprit qui mélangeait la « mode du jour », exprimée alors par le style des monuments de la vallée de la Morava — le dernier style architectural balkanique de quelque importance — avec la tradition — représentée depuis quelques décennies au nord du Danube, à Argeș — de l'architecture byzantine proprement-dite, appréciée par les plus hautes autorités politiques et spirituelles du pays (et non seulement pour ses valeurs artistiques mais aussi pour son caractère représentatif d'un monde vers lequel se tournaient les regards du prince et des représentants de la métropole de Valachie). Il est donc à présumer que le principal édifice du monastère de Cozia, qui se rapproche d'une certaine sobriété byzantine, d'une certaine sévérité que les églises serbes contemporaines n'exprimaient pas, s'intégrait par son architecture à une ambiance spirituelle que nous ne pouvons plus reconstituer que difficile-

ment aujourd'hui, mais qui se trouve le mieux illustrée, dans cette même fondation de Mircea l'Ancien, par ce qui nous reste de l'ensemble de la peinture murale du XIV^e siècle dans le narthex de l'église.

Nous ne nous attarderons pas sur les fresques de Cozia plusieurs fois décrites par les spécialistes¹²⁰, mais nous nous bornerons de rappeler que dans le climat monastique où les vies des saints étaient écrites, copiées et étudiées sans cesse avec le plus grand soin et où la propagande anti-hérétique avait des chefs spirituels comme l'a été Nicodème¹²¹, des images comme celles du narthex de Cozia, du « Ménologue », des « Synodes œcuméniques », de la « Vision de Saint-Pierre d'Alexandrie » ou des saints hermites devaient servir à entretenir une certaine ferveur mystique, beaucoup plus courante chez les moines que dans les rangs du clergé métropolitain et épiscopal, plus proche au XIV^e siècle, dans les Balkans, à Byzance, en Russie et certainement aussi dans les pays roumains, des réalités concrètes de l'État féodal. Ainsi que l'a remarqué avec pertinence V. Vătășianu lorsqu'il voyait une différence entre le style des fresques à personnages hiératiques et sévères de Cozia et celui des fresques d'Argeș qui renferment un monde tellement vivant, nous nous trouvons dans le premier cas devant l'expression d'un art monacal, d'une peinture monastique reliée aux zones sud-danubiennes — de la Serbie du Nord-Est en l'occurrence¹²², là où l'architecture religieuse de la vallée de la Morava présente des analogies si souvent signalées avec le monument d'Olténie —, de ce monde de moines balkaniques qui avait marqué, en Serbie par exemple, sous l'influence de l'hésychasme, une certaine prédilection pour les images de l'« Hymne Acathiste »¹²³ et qui voyaient dans la scène de la « Vision de Saint-Pierre d'Alexandrie » — représentée à Cozia non loin de celle du concile nicéen à laquelle elle se rattache directement par son sens historique et symbolique — l'image de la lutte contre les

égarements envers la vraie foi¹²⁴. Il faut ajouter d'ailleurs, quant à cette dernière scène, dont l'importance dans la peinture de Cozia n'a peut-être pas été assez soulignée, mais que nous pouvons mieux comprendre à la lumière de tout ce que nous savons sur la lutte menée par les moines du Bas-Danube au XIV^e siècle contre le bogomilisme¹²⁵, qu'elle constituait, déjà depuis le XIII^e siècle, un enrichissement du programme d'iconographie byzantino-balkanique¹²⁶, que sa signification impliquait alors, par la représentation du damné Arius, une condamnation du néo-manichéisme (« arianisme ») et qu'elle pouvait prendre sans doute aux pays roumains — dans les contextes spirituels de l'opposition naturelle des communautés monacales de Valachie aux échos manichéens, balkaniques, véhiculés au niveau folklorique dans les contrées danubiennes et non seulement là peut-être — un contenu très contemporain qui tenait éveillée la vigilance des moines hésychastes de l'important monastère de Cozia, contre les doctrines hétérodoxes, bogomiles¹²⁷ (tout comme cette même scène de la « Vision », peinte dans certaines églises bulgares des XIV^e et XV^e siècles, indiquait à ceux qui la regardaient le péril que représentait pour l'orthodoxie cette hérésie dualiste accompagnée par tout une démonologie à laquelle se réfèrent souvent les textes hagiographiques de l'époque¹²⁸).

De cette manière, la différence manifestée dans l'art sud-est européen, dans la seconde moitié du XIV^e et dans la première partie du XV^e siècle, entre la peinture monastique et la peinture « de cour », aulique, la première étant chargée d'un contenu mystique traduit en formes rigides, la seconde pleine de vie, de couleur, érudite selon l'esprit « renaissant » de l'époque des Paléologues, se reflétait aussi, avec une clarté inattendue, aux dernières décennies du XIV^e siècle en Valachie, par la distance stylistique qui sépare les seuls ensembles de peinture murale qui aient été conservés ici datant de cette époque, entre l'Argeș

métropolitain et princier et la Cozia monacale ¹²⁹. Il nous paraît certain que cette dernière représentait entièrement autour de 1400, en architecture comme en peinture, le courant artistique et culturel spécifique à l'époque de cristallisation définitive du monachisme en Valachie ¹³⁰ et quoique nous ne sachions rien de l'art valaque au XV^e siècle, la supposition que le plan de l'église de Mircea l'Ancien, que la facture et l'iconographie de ses peintures auraient influencé les fondations monastiques immédiatement ultérieures ne nous paraît pas excessive, même si on ne juge que d'après l'écho déjà signalé qu'aura l'église « grande » de Cozia dans l'architecture monastique valaque vers le milieu et la fin du Moyen Âge roumain.



Nous avons essayé jusqu'ici d'aborder les principales manifestations de l'art aux Carpates et au Danube autour de 1300 et jusque vers 1400, en trouvant des correspondances précises et évidentes entre chaque étape de l'évolution de la société locale à l'époque de la création de l'État valaque et les principales « mutations » du goût des féodaux laïques ou des hommes d'église, en fonction de la « mode » qu'imposait l'une ou l'autre des régions balkaniques voisines, mais en premier lieu en fonction des zones de civilisation vers lesquelles se tournait, en politique comme pour le domaine culturel en général, la couche dominante de l'État nouvellement constitué.

Si, aux cristallisations successives définitives d'une féodalité laïque, d'une féodalité ecclésiastique et d'un monachisme autochtone dès le milieu du XIII^e siècle et jusqu'à la fin du XIV^e — dans le cadre des étapes chronologiques que nous essayons, pour la première fois il nous semble, de distinguer clairement — correspondra en entier l'édification de monuments de culte des résidences féodales (de plan central ou quadrangulaire), des métro-

polies (de plan « en croix grecque inscrite ») et des monastères (de plan triconque) ¹³¹ et si chaque fois, et toujours successivement, les modèles étrangers adaptés dans un contexte et un esprit local venaient des régions bulgares, puis byzantines et serbes, il faut dire que la « postérité » de ces circonstances de vie spirituelle médiévale est, parfois, très éloquente.

Il est plein d'intérêt de constater, par exemple, qu'une pareille différence de plans d'église s'est perpétuée en Valachie, la correspondance de la fonction du monument avec sa structure se retrouvant aux XV^e et XVI^e siècles, moins rigide c'est vrai, avec plus d'exceptions à une règle qui paraît s'être établie en ce sens aux XIII^e—XIV^e siècles par l'habitude de concevoir un édifice religieux avant tout selon les buts qu'il était appelé à servir.

Significatifs nous paraissent à cet égard, les résultats de quelques recherches récentes sur certains monuments plus obscurs de Munténie et d'Olténie des XV^e—XVI^e siècles, recherches qui ont prouvé qu'à cette époque, auprès des cours des grands boyards s'élevaient des églises de plan quadrangulaire pareilles à celles, antérieures, de Severin et de Sinnicoară d'Argeş —, pour la plupart chapelles, oratoires et nécropoles seigneuriales, qui couvraient maintenant un large espace géographique correspondant à la répartition des grands domaines féodaux à travers tout le pays, depuis l'Olténie jusqu'aux régions de Buzău, Ilfov, Dimbovița et de Muscel ¹³²; tout aussi révélateur est le fait que le plan en « croix grecque inscrite », adopté au siècle de la fondation de l'État par une église que nous considérons comme métropolitaine, a été repris immédiatement après 1500 à Tirgoviște pour un édifice — malheureusement aujourd'hui disparu — destiné à servir à la métropole ¹³³ qui venait de s'établir dans la nouvelle résidence princière; de même, il est encore plus clair, dans le sens de la continuité qu'on évoque ici, que le plan triconque qui prenait racine sur la terre roumaine avec les premiers

monastères fondés au Bas-Danube occidental dans les dernières décennies avant 1400, sera caractéristique au XV^e siècle pour des églises conventuelles en Muntenie et en Olténie ¹³⁴.

Cutre ces quelques brèves observations en marge de la manière dont le prestige des « genèses », celui des débuts de l'architecture médiévale en pierre au Bas-Danube occidental aux XIII^e et XIV^e siècles a marqué la presque totalité des constructions ultérieures, aux XV^e et XVI^e siècles — non seulement par l'aspect purement formel des monuments, mais aussi, et surtout par la fonction à laquelle cet aspect correspondait et auquel il était subordonné (phénomène que l'on retrouve au Moyen Âge dans d'autres parties de l'Europe, depuis le IX^e jusqu'au XV^e siècle et même plus tard encore, depuis l'Occident latin jusqu'en Russie) —, nous pourrions faire remarquer d'autres effets de l'étroite relation entre certains phénomènes sociaux ou politiques et ceux artistiques du XIV^e siècle au sud des Carpates. L'on pourrait rappeler, par exemple, que l'apparition de bourgs situés sur les principaux cours d'eau ou routes commerciales de Muntenie et d'Olténie, servant à relier les territoires transylvains à ceux du Danube — bourgs où trouveront asile, toujours plus nombreux, les habitants roumains ou étrangers, artisans ou marchands, religieux ou seigneurs — a été une circonstance de l'histoire roumaine avec de grandes conséquences pour la civilisation médiévale ultérieure, reflétée, dans le domaine de l'architecture, dans l'édification de monuments à l'intérieur ou en marge de ces nouveaux établissements, selon de timides mais nettes tendances d'organisation urbaine par « quartiers ». La présence vers la fin du XIII^e, au XIV^e et dans la plus grande partie du siècle suivant, des marchands et des artisans occidentaux, allemands, dans certains centres de Valachie, à Cîmpulung, à Argeş, à Tirgovişte, à Rimnic — comme en Moldavie voisine et plus loin encore, en Bohême, en Pologne ou en Hongrie —,

des colonistes donc, unis par une même foi, par la langue, les coutumes et les intérêts aux Saxons transalpins, de même que l'arrivée, à la même époque sinon même plus tôt, des représentants du clergé occidental, dont la propagande missionnaire et le rôle dans les plans de croisade du royaume de Hongrie et dans celles de la papauté trouveront leur couronnement, vers la neuvième décennie du XIV^e siècle, dans la création des évêchés catholiques de Severin ¹³⁵ et d'Argeş ¹³⁶, sont des faits historiques qui appartiennent non seulement à l'histoire économique, politique et ecclésiastique, mais qui représentent aussi des événements dont on retrouve l'écho dans l'art; nous ne serons donc nullement surpris d'observer comment, à la suite du processus contemporain de *cristallisations urbaines* apparaîtront en Valachie — comme en Moldavie d'ailleurs — au début du Moyen Âge, des *monuments de culte appartenant à des communautés urbaines*, liés aux groupes étrangers, catholiques, au milieu des artisans, des marchands et des religieux venus d'au-delà des Carpates déjà depuis la seconde moitié du XIII^e siècle, après l'invasion tartare.

Si les modestes églises paroissiales des habitants roumains — encore attachés à leur milieu rural — des principaux centres de Muntenie et d'Olténie ont disparu (étant probablement, pour la plus part, construites en bois comme l'ont été les hermitages et les églises appartenant à des villages voisins si semblables aux premiers bourgs médiévaux), les colonistes allemands et les religieux des évêchés catholiques ont élevé dès le début — en pierre, et en style roman, plus tard dans le style gothique provincial des contrées d'où ils étaient originaires et avec lesquelles ils gardaient un contact permanent — des lieux de prière pour la communauté, dans les quartiers que celles-ci habitaient; de même, certains missionnaires franciscains ou dominicains qui choisissaient toujours à cette époque, pour fonder des couvents ici, en Europe orientale, non pas les lieux

isolés (recherchés selon la bonne tradition hésychaste par les moines orthodoxes), mais justement les agglomérations urbaines plus importantes et plus propres à l'exercice de leur propagande confessionnelle, fonderont dans ces même centres certains établissements monastiques.

Le « Kloster » (Cloașterul) ¹³⁷ et la Bărăția ¹³⁸ de Cîmpulung, l'église gothique du « castrum » de Severin ¹³⁹, celle de la Sainte Vierge d'Argeș ¹⁴⁰, celle au même vocable de Țirgoviște ¹⁴¹, de même que l'autre Bărăția à Rîmnicul Vilcei ¹⁴² — monuments mentionnés seulement dans des documents ou même existants jusqu'à nos jours en ruines, ou adaptés au culte orthodoxe, que l'on peut dater à différentes époques entre la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du XV^e — ne sont en fait que les témoignages d'un effort artistique, non sans intérêt et importance, lié à la vie urbaine toujours plus active dans une Valachie récemment fondée, et surtout à ces groupes ethniques qui semblent avoir occupé dès le XIV^e siècle un rôle économique prépondérant et un autre, culturel, point négligeable.

De telles constructions romanes tardives et gothiques constituaient au fond un reflet lointain, dans un milieu orthodoxe attaché à Byzance et aux Balkans, de certaines réalités spirituelles occidentales qui, dans ces temps de dernière grande expansion médiévale, politique et religieuse, de l'Occident vers l'Orient, ont été ressenties jusqu'au Bas Danube, en Grèce et en Méditerranée orientale ; les monuments que nous avons rappelés — de même que ceux de Siret ou de Baia en Moldavie, et ceux, disparus sans laisser de traces, des cités danubiennes, où se rencontraient alors les religieux catholiques avec les navigateurs italiens — démontrent, dans le domaine architectural et urbanistique, qu'à côté du prince, de la féodalité laïque et ecclésiastique et du monachisme, une nouvelle force se levait, celle des villes, active — surtout aux XIII^e et XIV^e siècles — par les facteurs étrangers de colonisa-

tion, dominée plus tard par l'élément majoritaire roumain, dont le triomphe après 1400 dans l'ensemble de la civilisation du Moyen Âge marquera la victoire de certaines formes roumaines de civilisation médiévale.



Nous croyons qu'il n'est plus nécessaire d'expliquer les raisons pour lesquelles en étudiant les débuts de l'art en Valachie et la manière dont ils ont reflété les réalités sociales de ces temps et de ces contrées, nous avons insisté le plus sur l'architecture, car l'on sait combien au Moyen Âge un monument d'architecture, ecclésiastique en premier lieu, reflétait la mentalité, le goût et l'orientation culturelle d'une société. Bien que — nous l'avons déjà vu — les fresques du XIV^e siècle d'Argeș et de Cozia ne manquent pas de points de contact avec le milieu social et intellectuel où s'édifièrent les monuments qu'elles devaient orner, bien que les œuvres sculptées ou les broderies, les objets en argent ou la céramique de la Valachie de ce même siècle ont eu des relations non moins étroites avec l'évolution de la vie féodale locale, nous croyons qu'il sera beaucoup plus intéressant, à la lumière de tout ce que nous savons sur le climat culturel du Bas-Danube entre 1300 et 1400, sur ses affinités avec un autre climat, contemporain, de l'Est et du Sud-Est européen, de clore notre incursion à travers un chapitre de l'art roumain ancien, en signalant un seul aspect, majeur, caractéristique pour toute la civilisation roumaine de cette époque de premières synthèses culturelles, retrouvé également dans les institutions politiques et ecclésiastiques, dans la vie intellectuelle de ces temps ; il s'agit de l'aspect *international* — et on sait combien ce terme est propre (par delà son contenu moderne qui ne doit pas prêter à confusion) au sens de toute l'existence médiévale — aspect qui glisse même, parfois, vers un éclectisme groupant dans une même région, dans un même monument,

des œuvres d'art appartenant par la forme et le décor à des zones artistiques nettement différenciées, celles byzantino-balkaniques et celles occidentales, romano-gothiques.

Il est évident qu'à une époque de recherches, d'options politiques et confessionnelles, où il s'agissait de choisir et d'adopter telles normes de vie sociale, morale et intellectuelle qui s'intégrassent le mieux aux coordonnées d'un esprit roumain en voie de cristallisation définitive, quelques siècles après l'achèvement de l'ethnogénèse, les « croisades » arpadiennes et angevines, la propagande confessionnelle dominicaine, franciscaine et athonite, les voyages des marchands italiens, arméniens et byzantins, les colonisations allemandes et turques, les expéditions féodales des chevaliers d'Occident ou des chefs balkaniques et ottomans, ont contribué toutes à familiariser les Roumains des Carpates et du Bas-Danube avec les éléments d'une certaine civilisation internationale, cosmopolite, éclectique même, à une époque où les frontières entre l'Orient et l'Occident de l'Europe n'avaient pas encore été brutalement arrêtées, pour quelques siècles, par les progrès du Croissant; une civilisation dont les reflets seront enregistrés par l'art d'une manière des plus précises et visibles, ce qui nous paraît entièrement explicable et digne d'être souligné ici-même.

Les éléments occidentaux et byzantino-balkaniques arrivés par la filière magyaro-transylvaine ou serbo-bulgare aux XIII^e et XIV^e siècles dans les citadelles du Banat de Severin, comme aussi dans celles de Poenari et de Giurgiu; dans le costume voïvodal valaque tel que nous le connaissons, grâce à des portraits figurés dans les tableaux votifs (à Argeș et à Cozia), dans les effigies monétaires contemporaines (de Radu I^{er} et de Mircea l'Ancien) ou même grâce à des découvertes archéologiques (la tombe d'Argeș, de Vladislav I^{er} probablement) — aux analogies jusque dans le monde de la chevalerie française, créateur de mode seigneuriale dans ces temps du

« gothique international », mais portant aussi des échos du costume aulique de Constantinople; dans les bijoux, si fréquemment décrits et commentés, des tombeaux de l'église Saint Nicolas d'Argeș, qui témoignent du mélange des influences de la mode allemande et italienne sur les accessoires des costumes des princes et des boyards valaques avant et jusque vers 1400, ou encore dans les parures et les objets en argent, d'influence méridionale, trouvés en Mehedinți (Gogoșu, Șușița); dans la sculpture funéraire d'Argeș (le fameux gisant de l'église Saint Nicolas, représentant probablement Radu I^{er}, le prince qui aimait tant les armures et les emblèmes héraldiques de l'Occident, ou le sarcophage tout voisin, d'inspiration balkanique), de même que dans la sculpture monumentale de Cozia — ils évoquent tous, justement, ce tableau de civilisation et d'art, vivant, bigarré mais d'autant plus intéressant, appartenant à une époque où les Roumains du Bas Danube entraient directement en contact avec le monde féodal d'Occident, où les premiers princes de Valachie, les Basarab, unissaient leurs intérêts et leurs familles avec ceux des souverains du Sud-Est européen, où, enfin, les marchands et les artisans autochtones, habitant des bourgs à peine constitués en deçà des Carpates, avaient l'occasion de prendre connaissance des nouveaux produits et des nouveaux métiers. En ajoutant de tels témoignages, images d'un temps et de relations qu'entretenaient les couches sociales les plus aisées de la principauté nouvellement établie, avec les régions de civilisation les plus prestigieuses de l'Europe contemporaine, aux preuves — rappelées auparavant par nous-même — de l'existence d'un artisanat populaire dans toutes les contrées du Bas Danube, au même niveau de sensibilité et d'intelligence folklorique qui était alors celui des larges couches populaires — si peu étudiées encore — de paysans et de « bourgeois » des premiers temps du Moyen Âge ¹⁴³, l'image d'une société qui trouvait reflétés ses acquis

et ses changements dans l'art d'un siècle qui a marqué son histoire par quelques cristallisations essentielles, sera peut-être,

en quelque sorte, plus complète et plus significative à l'égard de toute l'ancienne civilisation roumaine.

Notes

* Cette étude représente un fragment important du VII^e chapitre -- Balkans, Byzance, Occident dans l'art des pays carpato-danubiens (XIII^e - XIV^e siècles) de notre thèse de doctorat *Éléments culturels byzantins, balkaniques et occidentaux au Bas-Danube aux X^e - XIV^e siècles*.

¹ Il n'est pas sans intérêt le fait que tout dernièrement l'attention donnée aux différents aspects des rapports entre l'art et la société du Sud-Est européen au XIV^e siècle est très actuelle ainsi que le prouvent les recherches dédiées à la Byzance paléologue (*Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968, Venise, 1971), de même que certaines conclusions sur le même sujet, concernant la Bulgarie de Târnovo (E. BAKALOVA, *La société et les arts en Bulgarie au XIV^e siècle*, dans XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest. 6-12 septembre 1971, Résumés -- Communications, Bucarest, 1971, p. 338).

² N. IORGA, G. BALȘ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 15-52; V. VĂȚĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, Bucarest, 1959, p. 130-150; 185-211; 285-312; 335-339; 340-397; 454-474; *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 107-113; 141-197.

³ E. DE HUMUZAȘ, *Documente privitoare la istoria Românilor*, I, Bucarest, 1887 (Humuzași-Densușianu I), n^o 105, p. 132; F. ZIMMERMANN, C. WERNER, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I, Sibiu, 1892, n^o 69, p. 60-61.

⁴ Humuzași-Densușianu I, n^o 367, p. 457-459; *ibidem*, n^o 389, p. 483-484.

⁵ N. CONSTANTINESCU, *La résidence d'Argeș des voïvodes roumains des XIII^e et XIV^e siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques*, dans *Revue des études sud-est européennes* (RESEE), I, 1970, p. 24-31.

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸ G. BALȘ, *Mănăstirea din Nicopoli*, dans *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice* (BCMI), VII, 1914, p. 148-152; K. MIATEV, *Arhitektura v srednovekovna Bulgaria*, Sofia, 1965, p. 185, fig. 207-208.

⁹ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia. I. Originele și influențele străine până la Neagoe Basarab*, dans BCMI, XX, 1927, p. 9; *idem*, *L'ancienne architecture religieuse de la Valachie*.

Essais de synthèse, dans BCMI, XXXV, 1942, p. 16 (où la parenté des deux monuments ressort, moins explicite, de leur mention ensemble dans le chapitre consacré à la présence de l'église de plan central cruciforme en Valachie).

¹⁰ K. MIATEV, *op. cit.*, p. 182-191.

¹¹ *Ibidem*, p. 185-188, fig. 209-212, fondateur étant le despote Michel, fils du tsar Michel Schischman, autour de 1323-1335.

¹² *Ibidem*, p. 189-190, fig. 215 et 217. Il faut remarquer que N. Mavrodinov date le monument dans la seconde moitié du XIII^e siècle (*Ednakorbnata i krăstovidnata țărkva po bulgarskit zemi do kraia na XIV v.*, Sofia, 1931, p. 62).

¹³ Il est à mentionner qu'aucun des monuments bulgares proches d'Argeș I n'a eu, d'après ce que nous savons, une fonction d'église conventuelle ou épiscopale.

¹⁴ Les églises Saint-Luc et Collegiata de Kotor (G. MILLET, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919, p. 50; *idem*, *Etude sur les églises de Rascie*, dans *Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. L'art byzantin chez les Slaves* (= *Recueil Uspenskij*), I, I, Paris, 1930, p. 154-156, fig. 80-82, 87; A. DEROKO, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednovekovnoj Srbiji*, Belgrade, 1962, fig. 45-46).

¹⁵ L'église de la Vierge de Stanimaka-Asenovgrad.

¹⁶ Les églises Saint-Nicolas de Kalotino et Saints Pierre et Paul de Berende.

¹⁷ Les églises de la colline de Trapezița et Saint-Démètre de Târnovo.

¹⁸ L'église Sainte Parascève; pour les monuments cités dans les notes précédentes voir N. MAVRODINOV, *op. cit.*, p. 3-57; K. MIATEV, *op. cit.*, p. 171 sqq., 196 sqq.

¹⁹ Actuellement Manastir mescidi et Eskapisi mescidi (S. EYICE, *Les églises byzantines d'Istanbul (du IX^e au XV^e siècles)*, dans XII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenne, 1965, p. 312 sqq.).

²⁰ Ainsi qu'il ressort des observations d'ALEXANDRE BĂRCĂCILĂ (*Cetatea Severinului*, dans BCMI, XXXII, 1939, p. 75), les fondations de la chapelle orthodoxe étaient « asymétriquement posées sur la partie centrale d'une construction absidale antérieure, notamment sur l'abside principale ». La présence d'une abside plus petite auprès de la grande abside, signalée comme telle par l'auteur cité, pourrait nous faire supposer -- jusqu'au

contrôle qui s'impose - l'existence ici d'une basilique (à trois nefs?) tout à fait normale dans une forteresse hongroise au XIII^e siècle, employée par les catholiques de la garnison royale.

²¹ V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 135) d'après lequel et très vraisemblablement à notre avis -- ce monument était érigé après 1290.

²² *Ibidem*, p. 138-139, où l'on attribue le monument aux premières décennies du XIV^e siècle.

²³ Pour la chapelle n° 11, citée aussi par V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 135) comme l'analogie la plus proche pour l'église du jardin public, voir N. MAVRODINOV, *op. cit.*, p. 15, fig. 15-16. Daté par cet auteur dans la première moitié du XIII^e siècle, le monument avait, tout comme la chapelle n° 10, une voûte en demi-cylindre continu, s'approchant ainsi des églises de Severin, d'autres édifices de Trapezița (chapelle n° 5 d'autour de 1200 et chapelle n° 6 du XIV^e siècle), étroitement apparentés aux monuments roumains, ayant en plus des arcs doubleaux appuyés sur des pilastres.

²⁴ V. VĂTĂȘIANU, *loc. cit.*

²⁵ M. DAVIDESCU, *Monumente medievale din Turnu Severin*, Bucarest, 1968, p. 13.

²⁶ G. MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 103; CH. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 325.

²⁷ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 139.

²⁸ *Ibidem*, p. 138; GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, Bucarest, 1963, p. 69.

²⁹ R. THEODORESCU (en collaboration avec R. FLORESCU), *Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea până în primele decenii ale secolului al XIV-lea*, dans *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest 1968, p. 108.

³⁰ K. MIATEV, *op. cit.*, p. 172, fig. 189; pour d'autres analogies entre Sinnicoară et Stanimaka voir V. VĂTĂȘIANU, *loc. cit.*

³¹ CH. DELVOYE, *op. cit.*, p. 326; A. ALPAGO NOVELLO, *Grecia bizantina*, Milan, 1969, p. 68-70.

³² Voir note n° 23.

³³ Hurmuzaki-Densușianu, I, n° 515, p. 646.

³⁴ Dans l'automne 1348, le prédécesseur de Hyacinthe dans le diocèse de Dobroudja était présent à Constantinople; il s'agit, à ce qu'il paraît, du métropolite Cyrille de Vicina - mentionné déjà en 1347 comme titulaire de ce lointain évêché - précédé à son tour, très probablement, par Macaire (P. Ș. NĂȘTUREL, *Les fastes épiscopaux de la métropole de Vicina*, dans *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, XXI, 1971-1972, p. 39-40).

³⁵ N. IORGA croyait dans une telle fonction de l'église Sinnicoară (*Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929, p. 16), tandis que V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 148) admet l'idée que cet édifice aurait pu servir comme « église prin-

cière » (c'est vrai, avant 1330 et pour la résidence où nous savons maintenant ce qu'on ignorait en 1959 - il y avait déjà une chapelle voïvodale).

³⁶ On accepte d'ailleurs, par les spécialistes, pour la construction de l'église Sinnicoară, de même que pour celle des chapelles de Severin, la participation de certains « maîtres architectes roumains ou étrangers » (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 138). En ce qui concerne ce groupe de monuments apparentés à ceux de Bulgarie nous précisons qu'à la suggestion très prudente d'ailleurs - quant à l'appartenance de l'église « princière » de Caracal au groupe des églises quadrangulaires de Valachie d'avant 1400 (R. GRECEANU, E. GRECEANU, *Istoricul și restaurarea bisericii fostei mănăstiri Cotmeana*, dans *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 2, 1967, p. 84-86, fig. 23), nous sommes dans l'impossibilité d'ajouter quelque chose de concluant.

³⁷ D. V. ROSETTI, *Raport preliminar asupra cercetărilor arheologice întreprinse la complexul de monumente feudale de la Cetățeni-Argeș*, în anul 1965, dans *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 3, 1969, p. 94-96.

³⁸ E. LĂZĂRESCU, *Despre piatra de mormint a comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, dans *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), 1-2, 1957, p. 109-127.

³⁹ C'est, très probablement, l'époque des débuts, à Cimpulung, de l'église paroissiale de Băriața et de celle, conventuelle, de Cloașter.

⁴⁰ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.* p. 130; récemment le même auteur a essayé de rallier le monument de Cimpulung aux échos gothiques du XIV^e siècle en Valachie (idem, *Probleme privind arhitectura Moldovei și a Țării Românești din secolul al XIV-lea*, dans *Buletinul monumentelor istorice* (BMI), 2, 1972, p. 60-62; pour une datation au XIV^e siècle voir aussi P. CHIHAIA, *Biserica voievodului Nicolae Alexandru din Cimpulung Muscel* (a. 1352-1633), dans *Glasul Bisericii* (GB), 3-4, 1971, p. 306 et 11-12, 1971, p. 1116-1117.

⁴¹ GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 118.

⁴² *Ibidem*, p. 119, note n° 1.

⁴³ Pour cette date du réaménagement de la basilique romane du XIII^e siècle plaide aussi le fait que les profils de certains blocs de pierre conservés dans le mur de l'actuel sanctuaire de l'église du monastère Negru Vodă, blocs qui ont encadré, à ce qu'il paraît, des fenêtres, suggèrent qu'à un certain moment ces dernières ont été en arc brisé de facture gothique: P. Chihaia, *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècles en Valachie*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (= RRHA), 5, 1968, p. 47. Or comme ces éléments ne sauraient être liés à une basilique du XIII^e siècle, nous sommes conduits par cela même vers la conclusion qu'à l'époque de la pénétration du gothique dans les zones d'en-

deçà des Carpates — donc, au plus tôt, dans la première partie du XIV^e siècle — la basilique romane de Cîmpulung avait connu autour de 1330 certains changements dus aux maîtres locaux qui ont travaillé pour Basarab I^{er} dans le nouvel goût de l'époque.

⁴⁴ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...*, fig. 1; P. CHIHAIA, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung-Muscel*, dans *Biserica ortodoxă română* (— BOR), 11-12, 1961, p. 1038.

⁴⁵ Idem, *Construcții monastice în jurul bisericii «Negru Vodă» din Cîmpulung Muscel*, dans *GB*, 7-8, 1969, p. 820-821.

⁴⁶ Documente privind istoria României. Veacul XVII. B. Țara Românească (1616-1620), III, Bucarest, 1951, n° 236, p. 265-266; P. CHIHAIA, *Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru biserica domnească din Cîmpulung Muscel*, dans *GB*, 3-4, 1964, p. 294-336.

⁴⁷ Vraisemblablement «La Dormition de la Vierge», restée le vocable de l'église conventuelle ultérieure.

⁴⁸ Ni en 1359 (E. DE HURMUZAKI, *op. cit.*, XIV, 1, Bucarest, 1915 (— Hurmuzaki-Iorga, XIV, 1), n° 3, p. 1-4; n° 4, p. 4-6), ni en 1370 (*ibidem*, n° 7, p. 8-9), à l'occasion de l'institution des métropolitains en Valachie, on n'indique pas leurs résidences; néanmoins, les circonstances historiques de l'époque aussi bien que certaines indications un peu plus tardives des actes de la chancellerie patriarcale de Constantinople permettent la conclusion que les deux diocèses créés dans l'État des Basarab ont eu leurs chefs-lieux à Argeș et Severin.

⁴⁹ V. LAURENT, *Le métropolitain de Vicina Macaire et la prise de la ville par les Tartares*, dans *Revue historique du sud-est européen*, XXIII, 1946, p. 225-232.

⁵⁰ N. IORGA (*Istoria bisericii românești și a vieții religioase la români*, I, Bucarest, 1929, p. 37-39); P. CHIHAIA (*Data construirii casei domnești de lângă biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș*, dans *GB*, 9-10, 1967, p. 967-1000); E. LĂZĂRESCU (*Arhitectura în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*, dans *Istoria artelor plastice...*, p. 151-152); I. IONESCU (*Despre primul lcaș al mitropoliei Țării Românești din Curtea de Argeș*, dans *Mitropolia Olteniei* (— MO), 1-2, 1969, p. 55-60).

⁵¹ L'inscription contenant le fameux grafitto slave qui mentionne la mort de Basarab à Cîmpulung indique par son tracé et par la place où elle se trouve qu'à ce moment-là l'église était en construction (commencée probablement tout de suite après l'arrivée de Vicina à Argeș, autour de 1350, du métropolitain Hyacinthe).

⁵² Les historiens (D. ONCIUL, I. BOGDAN, A. SACERDOȚEANU) et les historiens de l'art et de

l'architecture (V. VĂȚĂȘIANU, GR. IONESCU) placent les débuts de la construction à l'époque de Basarab, même s'il existe certaines nuances dans leurs opinions concernant la chronologie de ces débuts: V. Vățășianu par exemple incline pour la construction de l'église Saint Nicolas autour des années 1330-1340 (*op. cit.*, p. 148), mais nous croyons que la cinquième décennie (1340-1350) correspondrait mieux à l'époque où à Argeș on a érigé l'église qui deviendra l'édifice de la métropole valaque, elle-même en voie de cristallisation vers 1350 probablement

⁵³ N. CONSTANTINESCU, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Pour les détails concernant cette sainte protectrice, tout comme Sainte Parascève, du pays bulgare, ses reliques conservées au XIII^e siècle à Târnovo — où le patriarche Euthyme rédigea plus tard sa « Vie » — et au XIV^e siècle à Vidin — où le métropolitain Joasaph lui fera le panégyrique —, de même que pour son culte en Valachie voir D. R. MAZILU, *Sfînta Filofteia de la Argeș. Lămurirea unor probleme istorico-literare*, dans *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, série III, tome VI, mém. 6, 1933, p. 217-316; I. DOROBANȚU, *Însemnarea din «Sbornicul Lovcean» și aducerea moaștelor Sfintei Filofteia la Argeș*, dans *Buletinul Institutului Român din Sofia* (= BIRS), I, 1, 1941, p. 85-105.

⁵⁵ P. CHIHAIA, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, dans *RRHA*, I, 1964, p. 162.

⁵⁶ Pour les caractéristiques des deux catégories d'églises de type cruciforme, celui dit « complexe » ou « constantinopolitain », et celui dit « simple », de type provincial, « grec », voir G. MILLET, *op. cit.*, p. 55 sqq.

⁵⁷ Sur la colline de Țareveș ou l'église Saints Pierre et Paul de Târnovo, à Mesembrie les églises du Pantocrator et Saint-Jean Aliturghtos (K. MIATEV, *op. cit.*, p. 152-171).

⁵⁸ G. MILLET, *L'ancien art...*, p. 90 sqq.

⁵⁹ V. VĂȚĂȘIANU (*op. cit.*, p. 146) observe que « l'église des Saints Apôtres de Salonique, abstraction faite d'annexes, est la plus proche de Saint-Nicolas le Princier comme plan, élévation et proportions générales et surtout comme proportions du clocher... ».

⁶⁰ O. TAFRALI, *Thessalonique au quatorzième siècle*, Paris, 1913, p. 165-166, fig. 1; idem, *Topographie de Thessalonique*, Paris, 1913, p. 179-180; CH. DIEHL, M. LE TOURNEAU, H. SALADIN, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 189-200, où on mentionne aussi la possibilité de la construction en deux étapes de cet édifice — connu aussi sous le nom de Suuk Su Djami: d'abord la nef, celle qui présente d'ailleurs l'analogie avec l'espace central d'Argeș, vers la fin du XIII^e siècle, ensuite le narthex extérieur et la galerie à trois côtés qui entoure la nef, ajoutées

peut-être à l'époque de Niphone, devenu ainsi (Νιφήνωρ), dans la seconde décennie du XIV^e siècle. Même dans cette situation, ayant la protection d'un patriarche de Constantinople, l'église des Saints Apôtres de Salonique pouvait constituer un modèle pour le clergé de la métropole d'Argeș, pour lequel l'architecte anonyme qui a travaillé en Valachie a dû s'inspirer de la nef de l'édifice macédonien, éliminant les annexes, utiles dans l'église de Salonique — appartenant, paraît-il, à un couvent (*ibidem*, p. 200) —, mais inutiles à une église métropolitaine.

⁶¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 340–391; M. A. MUSCĂȘ, *La place de la peinture de Curtea de Argeș dans le contexte de la peinture du XIV^e siècle dans le Sud-Est européen* (manuscrit).

⁶² V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 388; pour les rapprochements des fresques d'Argeș aux mosaïques de ce fameux monument constantinopolitain voir P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, I, New York, 1966, pp. 94, 118, 121.

⁶³ A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, p. 73–74.

⁶⁴ M. A. MUSCĂȘ, *Relations artistiques entre Byzance et les pays roumains (IV^e–XV^e siècles). État actuel de la recherche*, dans XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest. 6–12 septembre 1971. Rapports IV, Bucarest, 1971, p. 117.

⁶⁵ On trouve la datation dans la deuxième décennie du XIV^e siècle pour ces peintures chez A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ (*Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁσγανοῦ Θεσσαλονίκης*, Athènes, 1964, p. 35), tandis que V. LAZAREV (*Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 425) les place dans le second quart de ce même XIV^e siècle; sur ces peintures thessaloniennes voir aussi A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Les fresques de l'église de Saint Nicolas Orphanos à Thessalonique*, dans XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenne, 1964, p. 431–438.

⁶⁶ Pour certains rapprochements entre les fresques serbes des troisième, quatrième et cinquième décennies du XIV^e siècle et les fresques d'Argeș voir V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 388–390, l'auteur attribuant les dernières à un atelier du milieu du XIV^e siècle, actif « surtout en Serbie ». Croyant nous aussi, pour des raisons historiques d'abord, que la peinture de l'église d'Argeș peut être placée dans les deux premières décennies de la seconde partie du XIV^e siècle, nous supposons que les analogies avec les peintures serbes peuvent être expliquées aussi par des éléments de style et d'iconographie de l'école de Salonique, présents également en Serbie et à Argeș. Quant à ce qui concerne le mélange d'inscriptions slaves et grecques qu'on peut apercevoir dans les peintures d'Argeș — contenant un nombre assez important d'erreurs qui prouvent le provincialisme de leurs auteurs, le signe d'un autre évident mélange, ethnique, byzantino-slave, tellement caractéris-

tique d'ailleurs au monde médiéval macédonien —, il ne manque non plus, au XIV^e siècle, en Serbie (P. P. PANAITESCU, *Inscriptiunile religioase grecești de la biserica domnească*, dans BCMI, X–XVI, 1917–1923, p. 170; A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Thessalonique...*, p. 67–68; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 388).

⁶⁷ R. THEODORESCU, *Quelques remarques sur le rôle des villes et des monastères dans la civilisation valaque du XIV^e siècle*, dans Actes du II^e Congrès international des études du Sud-Est européen. Athènes, 7–13 mai 1970 (sous presse), où nous avons essayé d'offrir une explication aux réalités d'histoire ecclésiastique moldaves des débuts du XV^e siècle et de chercher le sens de l'attribut de σεπβο-επίσκοπος donné en juillet 1401 au métropolite de Moldavie par le Patriarcat de Constantinople.

⁶⁸ Hurmuzaki-Iorga, XIV, 1, n^o 30, p. 14.

⁶⁹ E. LĂZĂRESCU, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească. I. (Pină în 1385)*, dans Romanoslavica, XI, 1965, p. 237–285.

⁷⁰ T. SIMEDREA, *Viața mănăstirească în Țara Românească înainte de anul 1370*, dans BOR, 7–8, 1962, p. 673–687.

⁷¹ Documenta Romaniae Historica, I, Bucarest, 1966 (= DRH), n^o 19, p. 47).

⁷² DRH, n^o 31, p. 68–69.

⁷³ A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris, 1946, p. 102 sqq.

⁷⁴ Dj. STRICEVIĆ, *I monumenti dell'arte paleobizantina in rapporto con la tradizione antica ed all'arte medioevale nelle regioni centrali dei Balcani*, dans Zbornik Radova Vizantološki Institut (ZRVJ), VIII, 2, 1964, p. 410.

⁷⁵ V. KORAČ, *O prirodi obnove i pravišima razvitka arhitektura u ranom srednjem veku u istocinim i zapadnim oblastima Jugoslavije*, dans ZRVJ, VIII, 2, 1964, p. 214; K. MIATEV, *op. cit.*, p. 104–105.

⁷⁶ P. M. MYLONAS, *L'architecture du Mont Athos*, dans Le millénaire du Mont Athos (963–1963), II, Chevetogne, 1964, p. 235. C'est le type de monument rencontré en Valachie au début du XVI^e siècle à l'église du monastère de Snagov sous l'influence athonite déjà soulignée par les spécialistes (GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 301–302).

⁷⁷ Cette conjecture est fondée sur l'analyse de la correspondance du patriarche Euthyme de Târnovo avec Nicodème — correspondance conservée seulement par les réponses du savant hiérarque aux questions du dernier (E. KALUŽNICKI, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393)*, Vienne, 1901, p. 205–220; 221–224), d'où ressort le désir de l'abbé des deux couvents d'Olténie d'être initié d'une façon plus précise par l'illustre lettré hésychaste bulgare à certains problèmes de caractère dogmatique, ayant rapport aussi à l'angéologie et à la démonologie (il s'agit des réponses euthymiennes de la première lettre

surtout, concernant la nature, l'aspect et la liberté des anges, leur rôle d'intercesseurs, leur vulnérabilité après la chute des cieux), de même qu'une certaine connaissance de l'œuvre de Pseudo-Denys l'Aréopagite de la part de Nicodème (ainsi s'explique une question à laquelle Euthyme répond dans cette même première lettre, concernant l'affirmation de cet auteur oriental d'époque romano-byzantine sur la révélation du mystère de l'incarnation d'une certaine catégorie d'anges). Déterminés par le besoin ressenti par Nicodème d'être mieux renseigné au point de vue théologique dans ce que nous croyons avoir déjà établi qu'était sa lutte contre l'hérésie bogomile au Bas-Danube (R. THEODORESCU, *op. cit.*), d'éclaircissements pareils demandés au patriarche de Târnovo montrent que le fondateur de Vodița et Tismana connaissait l'enseignement de Pseudo-Denys – auteur préféré des hésychastes soit par une initiation directe, par une filière byzantine, à Athos ou à Constantinople, soit par les traductions slaves et en premier lieu par celle due, après septembre 1371, justement à Isaïe de Hilandar (E. TURDEANU, *Les premiers écrivains religieux en Valachie: l'hégoûmène Nicodème de Tismana et le moine Philothée*, dans *Revue d'études roumaines*, II, 1954, p. 133, note n° 1; cf. M. A. PURKOVIĆ, *Der Vater des Starez Isaïas*, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1–2, 1951, p. 461–462). Nous croyons donc ne nous être pas trop hasardé en supposant que Nicodème aurait pu approfondir l'esprit de la mystique pseudo-dionysienne reflété surtout dans le traité « Sur la hiérarchie céleste » – par le truchement et sous l'influence d'une traduction serbe due – dans les années mêmes de la fondation de Vodița et Tismana et de son voyage sur les rives du Bosphore à un lettré qu'il connaissait fort bien et avec lequel il avait étroitement collaboré dans la mission de rapprochement des Patriarcats de Péc et de Constantinople (1375).

⁷⁸ Dj. STRICEVIĆ, *Uloga starša Isaïe u prenošenju svetogorskih tradicija u moravsku arhitektonsku školu*, dans *ZRVI*, 3, 1955, p. 221–232.

⁷⁹ Idem, *Dva varijeteta plana tkava moravske arhitektonske škole*, dans *ZRVI*, 3, 1955, p. 213–220.

⁸⁰ G. BALȘ, *Notiță despre arhitectura Sfintului Munte*, dans *BCMI*, VI, 1913, p. 35.

⁸¹ A. DEROKO, *op. cit.*, p. 176–177.

⁸² K. MIATEV, *op. cit.*, p. 192–196. Il est très significatif, à notre avis, que tous les monuments cités se trouvent dans l'ouest de la Bulgarie, dans le voisinage immédiat du pays serbe qui connaissait à cette époque une importante vie monacale.

⁸³ Pour la connaissance, par Nicodème, de l'enseignement pseudo-dionysien, voir la note n° 77. Quant aux témoignages matériels de certains échos hésychastes dans le milieu monacal des deux premiers couvents fondés par Nicodème, nous avons comme preuve à l'appui une pièce d'art

somptuaire provenant de l'ancien trésor de broderie liturgique de Tismana: il s'agit d'une broderie ornée d'un nombre inhabituel de figures en plusieurs dizaines de médaillons (G. MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939–1947, p. 46, pl. I–IV; E. TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV^e et XVI^e siècles*, dans *BIRS*, I, 1, 1941, p. 13–14; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, pp. 464 et 466; P. Ș. NĂSTUREL, *Cuviosul Nicodim cel sfințit și odăjdiile mitropolitului Antim Critopol de la Tismana*, dans *MO*, 7–8, 1959, p. 425–428), dans une exécution riche et une manière qui nous fait penser plutôt à un atelier méridional, byzantino-balkanique, peut-être même de Constantinople ou de Salonique. Il faut relever ici, comme une particularité intéressante, que cette broderie du XIV^e siècle de Tismana porte dans deux médaillons aux inscriptions abrégées, monogrammatiques, les mots grecs où nous rencontrons par deux fois « lumière » (φῶς) – représentant les expressions Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν et Φῶς Ἰωή (pour l'apparition des monogrammes de ces expressions dans la broderie de l'Orient chrétien, voir P. JOHNSTONE, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres, 1967, p. 52, fig. f). Fabriquée on l'a supposé pour le premier métropolite des régions occidentales de Valachie, le Grec Anthème Critopoulos – celui dont l'épigonation se trouve toujours à Tismana –, ou appartenant à Nicodème lui-même, ce que nous voulons souligner à propos de cette broderie liturgique, c'est qu'on est, par ses monogrammes, devant une preuve importante pour la connaissance du climat hésychaste du couvent cité. Car, on le sait, aux hésychastes du XIV^e siècle étaient propres, aux niveaux intellectuels différents, les discussions dogmatiques sans fin sur la nature de la lumière – de la lumière thaborique en premier lieu –, les rapports des héros du monachisme byzantino-balkanique avec la lumière miraculeuse étant un leit-motif de la littérature hagiographique hésychaste. Vu la circonstance que parmi les lectures de Nicodème et de ses « frères » figurait en grande honneur – comme pour tant d'autres moines de l'époque, dans ce même Sud-Est européen – l'œuvre de Pseudo-Denys l'Aréopagite dont la doctrine avait pour motif fondamental la lumière (P. SCAZZOSO, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita. Introduzione alla lettura delle opere pseudo-dionisiane*, Milan, 1967, p. 135), on comprendra mieux la signification qu'avait ici, dans un lointain couvent d'Oltrénie, la présence d'une broderie portant le monogramme d'un mot qui occupait une place si importante dans les disputes théologiques contemporaines, familières sûrement au fondateur gréco-serbe de Tismana et au métropolite, d'origine byzantine, de ces lieux.

⁸⁴ G. BALȘ a souligné plusieurs fois le rôle des régions centrales de la péninsule balkanique dans l'apparition du type triconque en Valachie et ensuite en Moldavie vers 1400, en admettant une filière athonite directe ou indirecte (*op. cit.*, p. 35-36), une très probable influence du Mont Athos par le truchement de la Serbie (*Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, dans *Recueil Uspenskij*, I, 1, p. 277). L'explication donnée par le savant roumain à l'apparition du triconque dans sa variante simple du XIV^e siècle, dénommée aussi la « variante serbe », voyait dans cette dernière le résultat de la suppression des nefs latérales créées dans le triconque complexe athonite, par la suppression des colonnes ou des piliers de l'espace central, plus exactement par leur rattachement, comme pilastres flanquant les absides latérales, aux murs de nord et de sud du naos. Pour G. MILLET (*op. cit.*, p. 154) le même plan est apparu par le rattachement des absides latérales aux églises quadrangulaires de Rascie.

⁸⁵ V. DRĂGHICEANU, *Săpăturile de la Vodița. Bisericele sfintului Nicodim și a lui Litovoiu-Vodă*, dans *BCMI*, XXII, 1929, p. 154.

⁸⁶ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁷ GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁸ E. LĂZĂRESCU, V. Vătășianu. *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, dans *SCIA*, 2, 1959, p. 293; idem, *Despre mănăstirea Cozia și varianta de triconc careia îi aparține biserica ei*, dans *SCIA*, 2, 1970, p. 191.

⁸⁹ V. DRĂGHICEANU, *loc. cit.*; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 187; GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁰ E. LĂZĂRESCU, V. Vătășianu. *Istoria artei feudale...*, p. 293, note n° 2; idem, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 192.

⁹¹ GIU. I. CANTACUZINO, *Probleme ale cronologiei ruinelor fostei mănăstiri Vodița*, dans *Studii și cercetări de istorie veche*, 3, 1971, p. 469-477.

⁹² *Ibidem*, p. 473.

⁹³ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 140-141; 188-190; E. LĂZĂRESCU, V. Vătășianu. *Istoria artei feudale...*, p. 292-293; idem, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 184-193.

⁹⁴ À la suite des luttes magyaro-valaques commencées ici bientôt après le milieu de l'été 1374, la région de Severin était en possession angevine en été 1376 (D. ONCIUL, *Titlul lui Mircea cel Bătrîn și posesiunile lui*, dans *Serieri istorice*, éd. A. Sacerdotăeanu, II, Bucarest, 1968, p. 112). Pour l'idée que ce premier monument érigé à Vodița était le même que l'église de Nicodème, plaide aussi la circonstance significative que dans aucun document concernant cette première fondation roumaine du moine sud-danubien — et en premier lieu dans la chrysobulle de Vladislav I^{er} (DRH, n° 6, p. 17-19) — on ne trouve aucune allusion, habituelle au Moyen Âge dans des cas pareils, à une « restauration des fondements » de l'édifice sur l'emplacement d'une église anté-

rieure. Quant à son emploi, pour un certain temps, par le clergé occidental, nous rappelons que les recherches de 1928 ont trouvé un « socle de maçonnerie dans l'abside même du sanctuaire »

il s'agit toujours de Vodița I, socle utilisé dans les églises catholiques (on a trouvé des pièces similaires à Severin et à Cimpulung, dans des monuments érigés par le clergé latin ou transformés par celui-ci pour son culte). Dans le cas de Vodița il ne serait pas exclus qu'après 1374-1376, une fois abandonnée la première église de Nicodème, elle ait pu être transformée, pour peu de temps, en église catholique, jusqu'à la reconquête valaque du Banat de Severin ou jusqu'à l'effondrement de l'édifice vers 1400.

⁹⁵ Éventuellement, comme une conséquence de la hâte des travaux effectués directement par Nicodème et par ses « frères » — ainsi que le précise la chrysobulle déjà citée de Vladislav I^{er} —, tout de suite après leur arrivée au Bas-Danube occidental. Nous considérons, justement dans ce sens, que grâce à ce document on peut entrevoir le témoignage d'une activité menée dans l'esprit hésychaste, ici, au bord du Danube d'Olténie, par le chef d'une petite communauté monacale, du moment que le prince du pays — tout en faisant des donations à cette nouvelle fondation — tenait à préciser: « et c'est avec le travail de kyr Nicodème et de ses frères que nous avons bâti et orné de peintures » (que le nombre de caloyers qui ont peiné à Vodița ne dépassait le chiffre de 12, essaie de prouver, non sans raison, T. SIMEDREA, *Mănăstirea Vodița. Glosă pe marginea unui document mediev*, dans *BOR*, I 3, 1947, p. 64-65, note n° 5). C'était reconnaître le rôle de maçons, tailleurs en pierre et peintres, de ceux qui venaient de traverser le fleuve dans ces contrées lointaines et isolées de l'État des Basarab. Le rappel d'un travail de quelques mois probablement presté par des moines qui n'évitaient donc pas de respecter de très anciens préceptes de leur ordre, par la construction et l'ornementation d'une église conventuelle, ne doit pas nous surprendre dans le contexte spirituel du XIV^e siècle, de telles participations directes de moines, qui étaient préparés également aux méditations et aux efforts physiques — parfois difficiles —, surtout pour la construction de leurs habitations et des édifices communautaires, représentant une pratique hésychaste courante (J. MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 38-39), qui nous fait penser d'ailleurs à celle, similaire, du monde cistercien occidental.

⁹⁶ GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁷ D. ONCIUL, *op. cit.*, p. 119; il est très probable que Nicodème soit venu ici, à Vodița, après 1399, dans le Banat de Severin, région qu'un contemporain pouvait considérer à juste titre comme une partie du « Pays Hongrois » —

mentionné comme tel dans une inscription du tétraévangélaire de 1404-1405 (f. 316 v.), d'où nous apprenons que l'abbé de Vodița et Tismana « a écrit » l'important livre liturgique « dans la sixième année de sa persécution » (I. R. MIRCEA, *Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească. Tetraevanghelul popii Nicodim (1404-1405)*, dans *Romanoslavica*, XIII, 1966, p. 203 sqq.) - , partie cédée comme fief au prince valaque, allié et ami.

⁹⁸ A. DOROKO, *op. cit.*, pp. 179, 204, 239, fig. 397; cf. P. MILOVIĆ, *Za sistematizaciju zetske srednjovekovne arhitekture*, dans *Tragom drevnih kultura Crne Gore*, Titograd, 1970, p. 187.

⁹⁹ E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁰ *Ibidem*. Une telle datation - en tout cas antérieure à 1493, quand le monastère est en pleine déchéance, ses propriétés faisant l'objet d'un procès (DRH, n° 239, p. 384-386) - nous paraît un peu trop tardive à la lumière des recherches archéologiques qui montrent avec clarté une très petite distance entre les deux monuments, Vodița I et Vodița II. Notre proposition de dater cette dernière immédiatement après la reconquête, par les princes valaques, du Banat de Severin - peut-être encore dans la neuvième décennie du XIV^e siècle - , dans un moment assez proche de l'abandon du premier édifice, nous paraît être plus conforme à l'ensemble des réalités archéologiques et historiques de Vodița.

¹⁰¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 196.

¹⁰² AL. IORDAN, *Les relations culturelles entre les Roumains et les Slaves du Sud. Traces des voévodes roumains dans le folklore balkanique*, Bucarest, s.a.; A. BALOTĂ, « Radu Voivode » dans l'épique sud-slave, dans *RESEE*, 1-2, 1967, p. 203-228.

¹⁰³ Si pour Vodița, on le voit, les informations documentaires se complètent par celles archéologiques et artistiques concernant les vestiges des édifices du XIV^e siècle, pour la seconde fondation de Nicodème, l'église du monastère de Tismana bâti, à ce qu'il paraît, aux environs de 1377-1378 (E. LĂZĂRESCU, *Arhitectura în Țara Românească*..., p. 157) et mentionné pour la première fois dans un document d'octobre 1385 (DRH, n° 7, p. 21) - , on ne sait rien de précis quant à l'architecture, l'ancien monument étant entièrement refait au XVI^e siècle. Que le premier édifice de Tismana - placé sous le vocable de la Vierge, rappelant de près, de même que celui de Saint Antoine de Vodița, le monde monacal oriental et athonite - ait adopté lui aussi le plan de Vodița, c'est l'hypothèse la plus acceptable, au moins si l'on juge d'après les résultats des fouilles sommaires, effectuées en 1955-1956, découvrant des traces d'absides au sud-est de l'église actuelle (R. TEODORU, *Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1966, p. 14) et d'après le plan triconque de celle-ci, plus jeune d'un siècle et demi.

¹⁰⁴ Mentionné d'abord le 20 mai 1388, avec Cozia (DRH, n° 9, p. 25-28), le monastère est antérieur si l'on juge d'après la présence ici d'une cloche de 1385 (R. GRECEANU, E. GRECEANU, *op. cit.*, p. 53); pour l'identité du fondateur, cherché parmi plusieurs princes - depuis Radu I^{er} jusqu'à Mircea l'Ancien - , voir les documents chez *ibidem*, p. 53-62.

¹⁰⁵ D'où l'opinion de N. GHICA-BUDEȘTI (*op. cit.*, p. 133; *idem*, *Mănăstirea Cotmeana*, dans *BCMI*, XXIV, 1931, p. 171; *idem*, *L'ancienne architecture*..., p. 11) et de V. VĂTĂȘIANU (*Contribuțiune la datarea bisericii mănăstirii Cotmeana*, dans *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania*, IV, 1932-1938, p. 418-fig. 1; *idem*, *Istoria artei feudale*..., p. 135-136) que l'église de Cotmeana aurait été au début une nef quadrangulaire à laquelle on a ajouté plus tard les absides latérales; l'hypothèse a été infirmée par les recherches archéologiques de 1956 (I. BARNEA, N. CONSTANTINESCU, *Sondajul de la mănăstirea Cotmeana*, dans *Materiale și cercetări arheologice*, V, 1959, pp. 665, 668-669, fig. 1).

¹⁰⁶ GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁷ R. GRECEANU, E. GRECEANU, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸ GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁹ DRH, n° 9, p. 27; le premier document connu pour Cozia date de 11 décembre 1387 (DRH, n° 25, p. 58-60, avec la date erronée de 1402-1403, voir E. LĂZĂRESCU, *Despre mănăstirea Cozia*..., p. 175).

¹¹⁰ *Idem*, *Data zidirii Coziei*, dans *SCIA*, I, 1962, p. 107-137; quant à l'accord de l'auteur cité avec les légères modifications chronologiques que nous avons proposées pour l'activité du chantier de la vallée de l'Olt, voir chez *idem*, *Despre mănăstirea Cozia*..., p. 181, note n° 94.

¹¹¹ R. THEODORESCU, *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (În jurul «despotiei» lui Mircea cel Bătrîn)*, dans *SCIA*, 2, 1969, p. 191-205.

¹¹² G. MILLET, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, dans *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 827-856; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*..., p. 191-198; GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 134-141.

¹¹³ R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 197-198.

¹¹⁴ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁵ Il faut mentionner, dans ce sens même, qu'à l'hypothèse, prédominante jusqu'ici, concernant l'origine quelque part au Caucase de la technique et des motifs de la sculpture de Cozia et des églises serbes de la vallée de la Morava (G. BALȘ, *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*, Vălenii de Munte, 1931, p. 6), on peut opposer une autre, très vraisemblable, qui loin d'établir un rapport entre les motifs sculptés de Serbie et d'Olténie au XIV^e siècle et l'aire caucasienne, reconnaît plutôt dans la parure extérieure de ces monuments des orne-

ments des manuscrits serbes de l'époque, des reliefs paléologues constantinopolitains et du décor des façades italiennes antérieures ou contemporaines (A. GRABAR, *L'art de l'Europe orientale au Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 86), donc d'une aire byzantino-occidentale qui marquait assez fortement — on le sait — l'art balkanique des XIII^e–XIV^e siècles.

¹¹⁶ G. MILLET, *op. cit.*, p. 849.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 856.

¹¹⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 194–195.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 194.

¹²⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, pp. 70, 74–75; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 391–394.

¹²¹ R. THEODORESCU, *Quelques remarques...* où nous avons essayé, en nous appuyant sur la correspondance du patriarche de Târnovo Euthyme avec l'hégoumène de Vodița et Tismana, sur tout ce que nous savons sur les présences bogomiles au Bas-Danube occidental (Banat et Olténie) aux XIII^e–XIV^e siècles, sur certains monuments épigraphiques de l'époque (la prière-exorcisme pour Saint-Sisinios de Budănești-Mehedinți), d'esquisser le paysage de civilisation folklorique, aux échos hétérodoxes dus à certaines influences hérétiques bogomiles, sud-danubiennes, où des chefs spirituels et des missionnaires de la taille de Nicodème étaient appelés tout comme les moines athonites, bulgares et serbes contemporains à combattre l'hérésie dualiste, pour le triomphe de la « vraie orthodoxie » (voir note n^o 77).

¹²² V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 394.

¹²³ M. VASIĆ, *L'hésychasme dans l'église et l'art des Serbes du Moyen Âge*, dans *Recueil Uspenskij*, I, 1, p. 118.

¹²⁴ G. MILLET, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, dans *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99–115; C. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, pp. 246–248, 251, note n^o 47.

¹²⁵ Voir les notes n^{os} 77 et 121.

¹²⁶ S. DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*. *Symposium de Sopoćani*. 1965, Belgrade, 1967, p. 39.

¹²⁷ *Ibidem*, note n^o 30.

¹²⁸ I. AKRABOVA-JANDOVA, *Videnieto na sv. Petăr Aleksandriiski v Bălgaria*, dans *Izvestia na arheologicheski Institut*, XV, 1946, p. 24–36; pour le « néomanichéisme » bulgare du XIV^e siècle et pour la lutte menée contre lui par les principaux guides spirituels du monachisme sud-danubien et de l'Église de Târnovo, voir D. OBOLENSKY, *The Bogomils. A Study in Balkan Neo-Manichaeism*, Cambridge, 1948, p. 250 sqq.

¹²⁹ À ce sujet voir l'erreur de V. LAZAREV (*op. cit.* p. 396–397), qui paraît suggérer la possibi-

lité de reconnaître dans les fresques de Cozia l'effort des disciples des peintres de Saint-Nicolas d'Argeș. D'autre part, la facture stylistique des peintures de l'église d'Olténie, tellement différente de ce qu'on rencontre dans les fresques de l'édifice d'Argeș, montre combien s'imposent des réserves envers les observations récentes — très intéressantes, mais, peut-être, un peu trop générales — sur l'art « monastique », de M. CHATZIDAKIS (*Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, dans XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest, 6–12 septembre 1971, *Rapports I*, Bucarest, 1971, p. 128).

¹³⁰ Il est intéressant à remarquer que le plan triconque, de même que la sculpture décorative de Cozia, apparaîtront vers la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle dans une cour princière, à Tirgoviște, où sous la tour de Chindia on a découvert il y a quelques dizaines d'années les vestiges d'une petite église (paraccliseion?); récemment, autour de cette église on a trouvé des fragments d'encadrements de pierre décorés aux moulures entrelacées et aux motifs végétaux stylisés, rappelant justement Cozia, aussi bien qu'une céramique monumentale qui nous porte vers l'église de Cotmeana (C. MOISESCU, *Prima curte domnească de la Tirgoviște*, dans *BMI*, 1, 1970, p. 314, fig. 3–5).

¹³¹ La distinction, d'après des critères purement formels (plans d'églises), de certaines étapes dans l'évolution de l'architecture de Valachie aux XIII^e–XIV^e siècles, a été opérée, d'une manière très proche à ce que nous proposons ici, par N. GHICA-BUDEȘTI, (*op. cit.*, p. 10–16), sans y voir faute d'instruments de recherche historique et d'une conception adéquate d'histoire culturelle les rapports qu'on pourrait établir, d'une façon extrêmement précise, entre les phénomènes socio-politiques et artistiques de l'époque et l'aire mentionnés.

¹³² ȘT. ANDREESCU, *O biserică din secolul al XV-lea: Dragomirești*, dans *GB*, 1–2, 1969, p. 149–159; C. PILLAT, *Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească a secolului al XVI-lea*, dans *SCIA*, 2, 1971, p. 223–234. Un phénomène similaire caractérise d'ailleurs la Moldavie voisine où au XV^e et aux premières décennies du XVI^e siècle toutes les fondations des grands boyards, devenues nécropoles des seigneurs qui les érigeaient (Dolhești, Bălinești, Arbure, Pârhaui), adoptèrent le même plan quadrangulaire (S. ULEA, *Prima biserică a mănăstirii Putna (Contribuție la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești)*, dans *SCIA*, 1, 1969, p. 42), plan qu'on rencontrait, justement vers cette époque, en Valachie.

¹³³ Voir les conclusions de C. MOISESCU (*Puncte noi de vedere asupra etapelor de construcție*

a vechii biserici mitropolitane din Tîrgoviște, communication présentée à la III^e session scientifique des musées, 22 décembre 1966) en ce qui concerne la datation, au début du XVI^e siècle, de l'édifice disparu de la métropole de Tîrgoviște.

¹³⁴ Sont éloquents, en ce sens, les cas de Tinganu et de Vișina (la dernière datant peut-être de la fin du XIV^e siècle, voir ȘT. ANDRESCU, M. CAZACU, *Mănăstirea Vișina, un monument din veacul al XIV-lea*, dans *BMI*, 4, 1970, p. 43–46), et nous pouvons nous demander si les autres monastères valaques mentionnés dans les documents de la première moitié du XV^e siècle, aux vocables significatifs pour les rapports avec le monde monacal hésychaste balkanique (Strugalea, Bolintin, Glavacioc, situés sous l'égide du nom de la Vierge: *DRH*, n^o 35, p. 76; n^o 88, p. 153, n^o 94, p. 163), n'avaient pas des églises d'un plan similaire, triconque.

¹³⁵ C. AUNER, *Episcopia catolică a Severinului*, dans *Revista catolică*, II, 1913, p. 53–54.

¹³⁶ Idem, *Episcopia catolică a Argeșului*, dans *Revista catolică*, III, 1914, p. 439–440.

¹³⁷ P. CHIHAIA, *Monuments romans et gothiques*, . . p. 45.

¹³⁸ Ibidem, p. 40; ȘT. BALȘ, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung Muscel*, dans *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 3, 1969, p. 11–14.

¹³⁹ Il s'agit de l'édifice religieux dont les débuts sont attribués à la première moitié du XIV^e siècle (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 149), mais que nous rapportons plutôt tenant compte des observations faites pendant les dernières recherches (M. DAVIDESCU, *op. cit.*, p. 23–26) au moment, postérieur de quelques décennies, de la création de l'évêché catholique de Severin, autour de 1380.

¹⁴⁰ P. CHIHAIA, *op. cit.*, p. 49–53.

¹⁴¹ Ibidem, p. 53.

¹⁴² Ibidem, p. 54–55.

¹⁴³ R. THEODORESCU, *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, dans *RRHA*, 7, 1970, p. 6–10.

CONTEMPORAINS DE DAUMIER

ÉCRIVAINS ROUMAINS ET CARICATURISTES

FRANÇAIS DE 1835 À 1860

Remus Niculescu

I. KOGALNICEANO ET DAUMIER. Dans les lettres qu'il envoyait à ses sœurs du temps qu'il était élève au collège de Lunéville¹, Michel Kogalniceano parlait souvent des livres qu'il achetait. Un trait qu'on n'a pas relevé est son goût très marqué pour les livres illustrés, les éditions romantiques de son temps, qui forment, dans l'histoire de la gravure, un chapitre des plus attachants. Le 18 juin 1835 il annonçait l'achat d'un *Gil Blas*, très probablement celui illustré par Jean Gigoux, dont les livraisons paraissaient depuis quelques mois. Suivant l'exemple des éditions « pittoresques » anglaises, cette œuvre de Gigoux inaugurait en France l'ère de la vignette romantique, dont la liberté de conception et de facture établissait des rapports nouveaux entre le texte et l'image, cette dernière destinée à occuper une place si importante². Le *Magasin pittoresque*, autre monument du livre illustré romantique³, figurait aussi parmi les lectures de Kogalniceano, qui insiste à plusieurs reprises, avec une volupté de bibliophile précoce, sur le fait que les centaines de volumes qu'il avait amassés en quelques mois, s'endettant chez le libraire, étaient illustrés « avec de très belles vignettes et gravures »⁴. Revenu auprès des siens, il comptait feuilleter ces volumes en compagnie de ses sœurs, qu'il appelait poliment les « demoiselles », et d'Aleco, son frère qui commençait à dessiner. « Quand je retournerai en Moldavie », écrivait-il, « nous aurons avec quoi passer gaiement les longues soirées d'hiver au coin du feu, car je n'ai choisi que des livres amusants »⁵. A ses sœurs il recommandait la relation de l'expédition de Dumont d'Urville, l'un des grands navigateurs de

l'époque, parti au bord de la corvette l'« Astrolabe » à la recherche de l'île Vanikoro, au nord des Nouvelles Hébrides, où avait échoué La Pérouse⁶. Quant à lui, il s'était procuré une énorme édition de l'*Histoire naturelle* de Buffon, avec de nombreux albums à planches coloriées⁷, ainsi qu'une *Bibliothèque des voyages* en 46 volumes⁸. Il était aussi préoccupé du sort d'une suite d'illustrations des œuvres de Byron, qu'il avait expédiée à Jassy⁹. De quatre années plus jeune, Baudelaire exprimera dans *Le Voyage*¹⁰ les nostalgies que l'efflorescence de l'image gravée éveillait dans l'âme de cette génération:

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes
L'univers est égal à son vaste appétit.

Ah! que le monde est grand à la clarté des
lampes!

Kogalniceano était alors un dessinateur passionné; les cours de dessin du collège, qui lui valurent une mention, étaient doublés de leçons particulières que lui donnait un peintre. Dans un moment d'enthousiasme il annonçait à ses sœurs qu'il serait « un parfait artiste » et qu'il allait faire leurs portraits¹¹. Ces dispositions, qui n'eurent pas de suite, peuvent être considérées toutefois comme des présages de son activité de collectionneur¹², ainsi que de la compétence avec laquelle il soignera,

Cet article a été publié d'abord en roumain, dans «Studii și cercetări de istoria artei», XVIII (1971), n° 2, p. 249--306. La version française apporte plusieurs retouches ainsi que des références nouvelles. Les textes d'auteurs roumains écrits en français ont été imprimés en italiques. Les autres ont été traduits. On a conservé dans les notes les titres originaux des publications roumaines citées dans le texte en traduction.



Fig. 1 — N. Cobas, Kogalniceano à Lunéville. Miniature. 1835.

quelques années plus tard, l'aspect graphique des éditions du Comptoir de la *Feuille des villages* ¹³.

Dès cette époque, le futur historien et homme d'État roumain témoignait de l'intérêt au mouvement des idées politiques et sociales. À son père, il écrivait qu'en France « on est bien mécontent », d'aucuns voulant la république, d'autres « avoir pour roi Charles X », d'autres encore, « le frère de Bonaparte » ¹⁴. Il connaissait donc l'existence des trois partis actifs à ce moment-là : républicain, légitimiste, bonapartiste ¹⁵. La liberté de la presse française le séduisait : « ici tout est libre ; chacun est roi et peut parler et écrire ce qu'il veut, sans interdiction » ¹⁶. Nous le voyons lire journaux et revues, depuis la *Revue des Deux-Mondes* jusqu'à des feuilles comme *Le Protée* ou *L'Estafette* ¹⁷, qui lui apportaient les nouvelles de l'année la plus agitée du règne de Louis-Philippe. Six mois avant son arrivée à Lunéville, en avril 1834, avait éclaté la seconde révolte des tisserands de Lyon, qui provoqua, à Paris,

des mouvements réprimés brutalement. Des arrestations suivirent, ainsi qu'un procès dont l'instruction durera plus d'une année, le fameux procès d'Avril ¹⁸.

Parmi les revues que recevait Kogalniceano il y avait aussi *La Caricature*, fondée en 1830 par Philipon, feuille d'opposition républicaine, qui menait une vive campagne contre le roi et les instruments de son pouvoir, généraux, magistrats, parlementaires. Chaque numéro contenait quatre pages de texte et deux planches, parfois une planche double, habituellement coloriée ¹⁹. Durant la première année, son principal rédacteur avait été Balzac ²⁰. Tandis que le livre illustré connaissait un succès croissant, la revue de Philipon, considérée à juste titre une des publications capitales du XIX^e siècle ²¹, et à laquelle s'ajoutèrent d'autres, dues au même infatigable animateur, à ses collaborateurs et à ses imitateurs, contribua considérablement à accroître le rôle dévolu dorénavant à l'image dans la vie morale de la société moderne. Cette « civilisation de l'image », un des aspects typiques de notre temps, dont parlera René Huyghe, remonte en grande partie au romantisme ²².

Si les dessins politiques donnés à la *Caricature* par Grandville et Traviès ne présentent plus, pour la plupart, qu'un intérêt historique, les planches qu'y lithographia Daumier ²³ sont souvent des chefs-d'œuvre, comparables, dans leur sarcasme visionnaire, aux *Caprices* de Goya. Beaucoup de celles qui parurent durant le premier séjour de Kogalniceano en France se rapportaient au procès d'Avril, dans lequel se trouvaient impliqués plusieurs jeunes sous-officiers de Lunéville. A Nancy, chef-lieu du département, s'était formé un groupe républicain affilié à la « Société des droits de l'homme », dont les ramifications, parties de Paris, avaient pénétré partout. Le chef du groupe de Nancy, le comte de Ludre, avait poussé ses jeunes adeptes de Lunéville à attirer du côté des insurgés le régiment de cuirassiers qui s'y trouvait en garnison. Les jeunes



Fig. 2 — C. I. Traviès, « Faut avouer que l'gouvernement a une bien drôle de tête ». Passants regardant des estampes exposées chez l'éditeur Aubert. Lithographie. (*La Caricature*, 1832).



Fig. 3 — E. Lami, *Halte de hussards au camp de Lunéville*. Vers 1835. (Ancienne collection Alexis Rouart).



Fig. 4 — H. Daumier, « Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre ! » Lithographie. (*La Caricature*, 14 mai 1835. Delteil 116).

gens furent dénoncés et arrêtés avec leur chef Clément Thomas²⁴. Les commentaires qu'un pareil événement aura provoqué sans doute dans cette petite ville ne pouvaient pas laisser indifférent Kogalniceano, lui-même cadet, ensuite sous-lieutenant de cavalerie, épris des beaux uniformes français qu'il décrit dans une de ses lettres à son père²⁵.

Le sort des prisonniers préoccupant l'opinion publique, Daumier en représenta un, étendu sur un grabat, tandis que le roi, de dos et facilement reconnaissable à sa silhouette, la cocarde tricolore au chapeau, fait preuve de clémence: « *Celui-là on peut le mettre en liberté, il n'est plus dangereux* » (11 septembre 1834). Vers la fin du mois, tandis que Kogalniceano arrivait à Lunéville, ce numéro de la *Caricature* était probablement encore en vente chez les

libraires²⁶. Dans une autre planche, un accusé mis aux fers lève le front d'un air résolu, devant un magistrat à l'expression cruelle et énigmatique. Sur le mur de la cellule l'image de la Liberté prend son vol en éclairant les années d'après 1830: « *Et pourtant elle marche* » (*Un nouveau Galilée*: 6 novembre). Dans une parodie de la *Tentation de Saint Antoine* de Téniers, le monarque, les yeux dissimulés à la fois par un capuchon monacal ainsi que par les bouffissures monstrueuses de son visage, présente une image hallucinante de perfidie et de cupidité (1^{er} janvier 1835). Ailleurs, Louis-Philippe et Talleyrand, ce dernier avec perruque et béquilles, sont agenouillés auprès de la Liberté crucifiée (26 mars). Immense fantôme blanc, le maréchal Ney, héros national aux yeux des adversaires



Fig. 5 — H. Daumier, *Barbé-Marbois*. Lithographie. (*La Caricature*, 28 mai 1835. Delteil 117).



Fig. 6 — H. Daumier, *Mathieu Dumas*. Lithographie. (*La Caricature*, 9 juillet 1835. Delteil 122).

de la monarchie de Juillet, se présente, enveloppé de son linceul, devant l'édifice où on l'avait jugé et où, à présent, avait lieu l'interrogatoire des accusés. De son bâton de maréchal il trace au-dessus de l'entrée les mots: « *Palais des ass...* », le dernier pouvant être « *assises* » ou « *assassins* » (7 mai). Suit le procès: l'accusé tenu par trois énergomènes, tandis qu'un de leurs collègues se dispose à décapiter un condamné, est poussé, le baillon à la bouche, devant le juge qui lui dit en souriant: « *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre* » (14 mai). Une galerie d'êtres séniles, ne vivant plus que par l'aveugle perversité de l'instinct, représente *Les Juges des accusés d'Avril*. Le premier de la série, peut-être le plus impressionnant, est *Barbé-Marbois*, inquisiteur sombre et austère dans sa caducité (28 mai). Un autre, le comte *Mathieu Dumas*, le haut du visage obscurci par une visière (symbole de l'obnubilation de la conscience), s'approche en chancelant de la table où l'attend une collation (9 juin). La série dit implicitement que la jeune génération,

représentée par les insurgés, est livrée à des vieillards versatiles et véreux, ayant traversé plusieurs régimes et prêts à n'importe quel compromis pour conserver leurs places. L'idée est exprimée par une scène allégorique de Traviès, où les juges, la guillotine, les accusés, la mort, émergent d'un brouillard gris. « *Vieillards, votre heure est venue* », dit la mort aux juges et ceux-ci de répondre: « *Oh mort, laissez-nous le temps de guillotiner ces jeunes hommes* » (19 mars)²⁷.

L'un des chefs du parti républicain, Armand Carrel, saluait avec enthousiasme la campagne menée par Philipon: « En inspirant les artistes qui l'entouraient [il] était devenu lui-même le plus ingénieux, le plus inépuisable, le plus lumineux propagateur d'idées qui ait encore agi sur aucun peuple en parlant aux yeux »²⁸. Pour la violence de ses dessins, *La Caricature* avait été saisie 27 fois et son directeur traduit en justice. Une caricature indécente montrant le roi en Gargantua avait valu à Daumier six mois de prison. On comprend donc l'irritation du brave abbé Lhommée,



Fig. 7 — Anonyme roumain, Portrait du poète Constantin Conaki. Lithographie. (Poezii. Alcătuiuri și tălmăciri, 1856).

auquel le prince Stourdza avait confié l'éducation de ses fils, en apprenant que leur compagnon d'études recevait la turbulente revue. L'hommée, se souviendra plus tard Kogalniceano, « m'aimait parce que je savais le grec et m'abhorrail parce que j'étais abonné à la *Caricature* (c'était avant les lois de septembre) ». « Que dira Monsieur le sous-préfet quand il saura que je reçois dans ma maison cette abominable feuille », protestait l'abbé, rouge de colère ²⁹.

Les lois mentionnées par Kogalniceano dans ses souvenirs devaient introduire de nouveau en France, dès le mois de septembre 1835, la censure de la presse étendue aussi au domaine des images. La *Caricature* cessa de paraître et les sujets politiques furent interdits aux dessinateurs. Dorénavant le journal satirique français sera, par excellence, *Le Charivari*, fondé, lui aussi, par Philipon, où Daumier et ses confrères publieront pendant des années des lithographies se limitant par leurs sujets au cercle plus restreint de la vie

quotidienne. Au pamphlet politique survivait la satire de mœurs. Dans le dernier numéro de la *Caricature* (27 août 1835), une lithographie de Daumier constitue l'épilogue de cette lutte entre les artistes et le gouvernement: les morts de la révolution de Juillet, soulevant les dalles de leurs tombes, assistent au triomphe des oppresseurs.

Kogalniceano n'eut plus, probablement, l'occasion de voir cette dernière planche. Le 10 août il partait pour Berlin ³⁰, se soumettant à la décision du prince Michel Stourdza, qui s'empressait d'éloigner ses fils, ainsi que leur compagnon d'études, d'une France qu'il considérait par trop incendiaire. « Je dus donc quitter Lunéville », continuera Kogalniceano dans ses souvenirs, « je revis à Strasbourg le monument de Kléber, ce général si beau, si gracieux, si républicain, je repassai le pont de Kehl, je dis adieu à la France, sans avoir vu Paris, la ville enchantée qui dès l'âge de six ans, lorsque je balbutiais les Fables de La Fontaine, était le mot cabalistique qui enfiévrailait tout Jassy... » ³¹.

Pour ce jeune érudit, qui allait publier bientôt ses premiers ouvrages, l'étude avait acquis sa mission la plus haute, celle de servir la cause de la liberté et de la dignité humaines et, malgré les précautions qu'il prenait dans sa correspondance, qui pouvait être lue par des importuns, il exprima plus d'une fois jusqu'au bout sa pensée: « Mais, vous me direz, à quoi me servira mon instruction? A quoi? D'abord l'instruction me tiendra lieu du monde; elle m'éloignera de la cabale, m'accoutumera à me contenter de peu, à être modeste dans mes goûts et à être libre au milieu des esclaves » ³². De retour dans sa triste et chère Moldavie, de plus en plus opprimée, il eut d'ailleurs à supporter les rigueurs d'une censure bien plus rigide que celle des lois de septembre. Par la suite, trois revues fondées par lui seront impitoyablement supprimées, son cours d'histoire nationale à l'Académie de Jassy suspendu, lui-même enfin exilé au monastère de Râșca ³³. Il attendit



Fig. 8 — H. Daumier, « Un homme sans asile est comme un oiseau sans nid ». Lithographie. (*Le Charivari*, 10 juillet 1840. Delteil 806).



Fig. 9 — H. Daumier, « La patience est la vertu des ânes ». Lithographie. (*Le Charivari*, 2 juillet 1840. Delteil 805).

huit ans pour revoir la France, « voir danser la Grisi, admirer Rachel, prendre mes glaces chez Torton et dîner au Café de Paris »³⁴. Ce n'étaient pas là, sans doute, les seules raisons qui l'appelaient au pays de Lamartine et de Michelet³⁵. En 1848, après la chute de Louis-Philippe, la bête noire des libéraux, une soi-disant lettre du roi réfugié en Angleterre, adressée à Michel Stourdza, qui avait réussi à conserver pour quelque temps encore son trône, parut dans le journal *La Bucovine* des frères Hourmouzaki³⁶. Le texte, attribué à Kogalniceano³⁷, établit un parallèle entre ces deux monarques, dans l'esprit de la campagne menée autrefois par *La Caricature*:

« Encore que je connusse la séduction magnétique et l'estime que ma personne et ses qualités inspiraient à Votre Altesse, j'eus naguère l'occasion de voir en vous une telle soumission à mes principes qu'il me faut avouer à ma honte et devant le monde

entier que Votre Altesse m'a de beaucoup dépassé en tout [...]. Et ma douleur est profonde de songer que, parmi ceux qui ont troublé le sommeil de Votre Altesse, il en est que j'ai chauffé moi-même dans mon sein, comme autant de serpents, dans ce qui fut la capitale de mon royaume, affligeant ainsi à mon insu, par les méfaits de ces dévergondés, vos nobles jours ».

L'année que cet adolescent d'exception vécut près de Nancy, où Stendhal situait vers la même époque la décevante expérience militaire de Lucien Leuwen³⁸, qui, par sa lucidité sceptique et son indépendance d'esprit, nous rappelle jusqu'à un certain point son contemporain roumain, dans ce Lunéville aux jeunes militaires poursuivis pour leurs idées libérales et au sous-préfet dont le vieux Lhommée redoutait tellement l'opinion, ne resta sans doute pas sans effet sur son évolution intellectuelle. Kogalniceano parlera plus tard de

ce que sa formation de penseur devait aux leçons de ses professeurs de l'Université de Berlin, Ranke, Gans, Savigny³⁹. Il est juste d'ajouter aux expériences spirituelles qui modelèrent la pensée de ce grand patriote, sa rencontre avec l'une des pages les plus prestigieuses de l'histoire de l'art français du XIX^e siècle, le dessin politique de Daumier.

Plus surprenant que chez Kogalniceano est l'intérêt témoigné aux caricaturistes français de la même époque par le vieux poète Constantin Conaki. De Paris, Constantin Negri, fils d'un premier mariage de sa femme, lui envoyait, en 1840, un daguerréotype, « trois volumes de caricatures politiques, six caricatures sur la Question d'Orient et la feuille *Le Charivari* de juillet »⁴⁰. S'il nous est malheureusement impossible de préciser quelles étaient les caricatures politiques adressées à Conaki, nous savons en échange que dans le *Charivari* ont paru, en juillet 1840, neuf lithographies de Daumier. Ce sont des planches appartenant aux *Mœurs conjugales*, aux *Émotions parisiennes* et, surtout, aux *Proverbes et maximes*: un daguerréotypiste attendant que son appareil finisse d'enregistrer une vue parisienne illustre le proverbe *La Patience est la vertu des ânes* (2 juillet) [fig. 9]; un vagabond errant, battu par le vent et la neige, montre qu'*Un homme sans asile est comme un oiseau sans nid* (10 juillet) [fig. 8]; une femme qui donne à manger à un chien monté sur la table, le dos tourné au compagnon de sa maîtresse, veut dire: *Qui aime Bertrand, aime aussi son chien* (22 juillet). Ces commentaires mélancoliques sur des thèmes donnés ne sont pas, peut-être, du plus profond Daumier. La liberté et la force magistrale du dessin, la vivacité nuancée des gris, donnent toutefois bien du charme à ces pages⁴¹. On est en droit de supposer que les dessins de Daumier et la revue qui les publiait étaient familiers à Conaki. Son éducation française et son esprit mordant ressortent du portrait que Saint-Marc Girardin esquissa du vieux poète à l'occasion d'un voyage en

Moldavie. Étendu sur un divan, dans ses larges vêtements orientaux, Conaki devisait en misanthrope, tout en égrenant son chapelet: « *N'avez-vous pas vu hier danser la mazurque?* » — demandait-il à son interlocuteur. « *Eh bien, nos mariages ressemblent un peu à la mazurque, où nos dames font un tour avec un cavalier et un tour avec un autre* »⁴². Des amateurs roumains de sa génération connaissaient d'ailleurs le *Musée de la Caricature*, publication fondamentale pour l'histoire de cet art⁴³.

II

ELIADE ET LA VOCATION DE LA CARICATURE. À Bucarest le *Charivari* trouva des lecteurs dès sa parution, car la bibliothèque du collège de Saint-Sava en possédait la première année (1832 — 1833), mentionnée dans le catalogue de I. Genilie⁴⁴. Plus tard, en 1838, on rencontrait le même journal parmi les périodiques choisis par un club bucarestois à l'intention de ses membres. Le club disposait « de chambres réservées au jeu de cartes et au billard » ainsi que d'autres, « pour la conversation et le tchibouk ». C'était le « Cercle Noble pour autochtones et étrangers » dont les fondateurs, au nombre desquels figurait aussi le poète Jean Eliade Radulesco qui en publia les statuts, avaient une haute idée de l'importance de la presse: « Un pouvoir nouveau est apparu... »⁴⁵.

En août 1839, plusieurs jeunes libéraux, Jean Ghica, Alexandre G. Golesco, Démètre Bratiano fondaient à Paris une « Société pour l'éducation du peuple roumain ». La fondation d'un « établissement destiné à la lecture des journaux » était, selon eux, « un des principaux moyens d'atteindre leurs buts », ils décidèrent de réunir, au moyen de contributions mensuelles, les fonds nécessaires à l'envoi à leurs compatriotes des journaux français « les plus importants »⁴⁶. Ghica, le peintre Jean Negulici, les frères Golesco et Nicolas Kretzulesco, élève de l'Ecole de Médecine, habitaient une pension tenue par une cer-

taine Madame Ducolombier. Le soir ils se retrouvaient au jardin pour feuilleter les journaux et discuter les événements ⁴⁷. En tête de la liste des périodiques confiée par ces jeunes gens au colonel Jean Campineano, pour être transmise aux membres de leur société à Bucarest, il y avait le *National*, connu pour ses opinions républicaines ⁴⁸ et le *Charivari*. Mais, accusé d'avoir conspiré contre le prince Alexandre Démètre Ghica et d'avoir mis en danger l'ordre social du pays, Campineano fut arrêté à la frontière, le 21 février 1840, et écroué à Mărgineni ⁴⁹.

Dans son texte et ses illustrations, le journal fondé par Philipon ne mettait plus, sans doute, l'esprit polémique d'avant l'application des lois de septembre ⁵⁰. La présence des caricatures de Daumier et de ses amis incitait toutefois à la satire et disposait maint lecteur à observer d'un œil critique les types et les événements du jour. La principale série publiée par Daumier pendant ces années est celle de Robert Macaire, incarnation du cynisme à apparences naïves et de l'esprit de spéculation déchaîné sous la monarchie de Juillet ⁵¹.

Polémiste violent, témoignant, dans le pamphlet, d'une force parfois étonnante de recréer l'image de ses adversaires, déformée par la haine et le mépris, Eliade était particulièrement apte à goûter certains aspects de l'art de Daumier. Il avait, comme l'observe justement G. Calinesco, « la vocation de la caricature » ⁵². Dans *Monsieur Sarsaila*, auteur ⁵³, à l'instar des dessinateurs parisiens, ses contemporains, il imagine un type qu'il place successivement dans des situations caractéristiques. Sa physionomie, Monsieur Sarsaila la doit, pour une bonne part, à des traits attribués par le poète à ses jeunes confrères Grégoire Alexandresco et César Bolliac, qui prêtent à tour de rôle au grotesque personnage des détails biographiques et des particularités physiques, facilitant l'identification ⁵⁴. Cette fois, Eliade éprouva le besoin de voir son personnage s'incarner



dans des apparences plus concrètes. *Monsieur Sarsaila* parut illustré de douze dessins qui n'ont attiré jusqu'ici l'attention d'aucun historien. L'air de famille qu'ont évidemment plusieurs de ces illustrations avec le style de Daumier eût mérité un examen plus attentif. Quatre, sur douze, reproduisent des vignettes de Daumier, gravées sur bois et publiées dans *Le Charivari* et *La Mode* du 16 octobre 1838 au 6 mai 1839, circonstance qui permet de dater le pamphlet avec plus de précision ⁵⁵. Publié dans le *Courrier des deux-sexes*, « seconde période », sans autre indication chronologique, sauf les années 1838–1840, cet écrit d'Eliade n'a pu être imprimé qu'après le mois de juin 1839. L'ordre

Fig. 10 — Célestin Nanteuil, *Portrait du poète Jean Eliade-Radulesco*. Lithographie. Vers 1852. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes).



Fig. 11a — H. Daumier, *Personnage violent*. Gravure sur bois. (*Le Charivari*, 16 novembre 1838. Bouvy 109).

Fig. 11b — G. Venrich, « *Personne ne peut approcher l'inspiré animal* ». Lithographie d'après Daumier. (*Curier de ambe-sexe*, 1839–1840).

ста, на вкороща окі, се тифла,
се спороща дін трѣн, парѣ къ ар



фі авѣт пене, ші фѣчѣ: кѣшаша!

dans lequel les quatre dessins de Daumier ont été publiés est le suivant:

[1] *Sarsaila « couvant » ses œuvres*, p.378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 21 janvier et 16 août 1839 [Bouvy, 167].

[2] « *Personne ne peut approcher l'inspiré animal* », p. 378, col. I. Cf. *Le Charivari*, 16 novembre 1838; *La Mode*, 16 février 1839 [Bouvy, 109].

[3] *Sarsaila volant vers l'immortalité sur un cheval de bois*, p. 378, col. II. Cf. *Le Charivari*, 7 mars 1839 [Bouvy, 183].

[4] « *Où qu'ils s'adressent, c'est ainsi qu'on leur répond* ». p. 382, col. I. Cf. *La Mode*, 6 avril 1839 et *Le Charivari*, 6 mai 1839 [Bouvy, 209].

Dans les publications satiriques de l'époque le rapport entre le texte et les illustrations n'était pas toujours le même. Parfois l'idée était proposée au dessinateur, d'autres fois l'œuvre de celui-ci suggérait la légende⁵⁶. Souvent la même image était reprise pour illustrer des événements différents, mais se ressemblant par quelque côté anecdotique. Ici les images existaient et c'est Eliade qui leur assigne leur place dans la structure de son texte, avec des modifications de sens très marquées. Un « observateur de types » est rabaissé jusqu'à couvrir littéralement ses œuvres (p. 378, col. I). Le modèle d'un autre dessin représente deux hommes dont l'un donne un coup de pied au second. Eliade isole l'agresseur, la jambe en l'air, en le laissant décharger sa fureur dans le vide, ce qui lui donne l'apparence d'un aliéné [fig. 11 a — 11 b]. Hiéroglyphe du mépris, un autre personnage, considérant d'un air supérieur les auteurs en quête de souscripteurs [fig. 12a — 12b], est substitué au récit. Il suit après la formule: « Où qu'ils s'adressent, c'est ainsi qu'on leur répond » (p. 382, col. I). Le dessin est, cette fois, intégré au discours du poète.

Si les vignettes de Daumier sont gravées sur bois, les illustrations du *Courrier des deux-sexes* sont lithographiées. Cette adaptation, entraînant outre une diminution





Fig. 14 — Louis Breton, *Apparition nocturne*. Gravure sur bois d'après Salvator Rosa. (J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 1863).

évidente de la qualité, des modifications inévitables déterminées par la transposition dans une autre technique, n'a pu être exécutée que dans l'atelier de Georges Venrich, à qui Eliade confiait habituellement les travaux lithographiques nécessaires à ses publications⁵⁷. Plus tard, en 1860, quand il donna une nouvelle édition du *Courrier des deux-sexes*, les illustrations de *Monsieur Sarsaïla* auteur furent copiées d'après les lithographies de Venrich par un assez habile graveur sur bois⁵⁸. Les dessins de Daumier revenaient ainsi à la technique dans l'esprit de laquelle ils avaient été conçus, avec toutes les altérations que pouvaient apporter deux interprétations successives.

En revoyant pour cette réédition son ancien écrit, Eliade fut pris par une nouvelle vague d'indignation, alimentée, sur-

tout en ce qui concernait Bolliac, par les événements auxquels ils avaient participé pendant vingt ans. Il inséra donc dans son texte une nouvelle diatribe, qui commençait par un résumé de l'ancienne et qui évoquait les images qui l'illustraient, dont trois dessins de Daumier :

« Nos lecteurs se souviennent sans doute de leur ancienne connaissance de 1838, je veux dire de Monsieur Sarsaïla [...]. Ils se rappellent M. Sarsaïla, chevauchant sur un cheval de bois, véritable Pégase, vers l'immortalité [...], couvant, sur les sommets des maisons et des tertres, un œuf d'où devait sortir quelque coursier; c'est alors qu'on aurait dû le voir, personne ne pouvait l'approcher »⁵⁹.

Eliade cherchait instinctivement l'appui de l'image qui, par ses racines psychiques, plus profondes que celles du mot, pouvait conférer à l'invective la fonction d'une véritable exécution en effigie, non seulement aux yeux des contemporains, mais aussi devant la postérité⁶⁰. Sa prétention d'avoir créé dans Monsieur Sarsaïla un personnage comique comparable à Don Quichotte⁶¹ est illusoire, car sa haine indomptable n'éveille pas le rire. Le caractère primaire de sa satire, substitut bouillant de l'action, est bien plus proche des rituels ancestraux, destinés à doter l'image de pouvoirs nocifs, que de la liberté intérieure d'où naît le comique.

G. Calinesco⁶² et Tudor Vianu⁶³ ont remarqué l'énergie des images visuelles qu'on rencontre parfois dans les pamphlets d'Eliade. Le premier reconnaît dans l'un de ceux-ci « la vivante couleur de Hogarth et les déformations de Daumier ». Il s'agit d'un passage polémique de l'*Equilibre des antithèses*, qui s'ouvre sur un monde fantastique : « Individus aux yeux de renard, aux griffes de matou à défaut de griffes de tigre, aux gestes simiesques... »⁶⁴. La caricature y adopte cependant la manière de Grandville, celle des *Métamorphoses du jour*⁶⁵ et particulièrement des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*⁶⁶. L'irritation du poète éclate en

images qui se succèdent en accumulant les déformations poussées jusqu'au grotesque. Les « tchokoï », variété autochtone du parvenu spécifique à l'époque, « peuvent être reconnus de loin, à leur physionomie, leur costume, leur démarche, leurs gestes ». Ils se pavanent, pincent narines et lèvres en fumant, sont raides et guindés en marchant. Chez un inférieur ou un égal ils semblent avoir « deux poitrines superposées; on ne voit pas encore leur figure que leur poitrine est déjà entrée, en les précédant, car leur nez pointe en haut »⁶⁷. Mayeux, l'orgueilleux bossu créé par Traviès et si souvent représenté dans le *Charivari*, semble revivre dans ces lignes⁶⁸.

A la même famille d'invectives appartient le terrible portrait de Grégoire Alexandresco, brossé par Eliade dans son poème *Le Rêve*⁶⁹:

On eût dit une femme... des traits ambigus
Se disputaient sa piètre figure d'homme.
Long, long, étiré et efflanqué
Un agile épouvantail formait son terrible aspect.

Ses yeux étaient noirs, avec des reflets de sang
Et au-dessous un long nez ouvrait des ailes fatales.
Sa bouche, large comme l'enfer, il la voulait
rétrécir coquettement.
Contrefait de visage, de corps, dans ses mouvements.

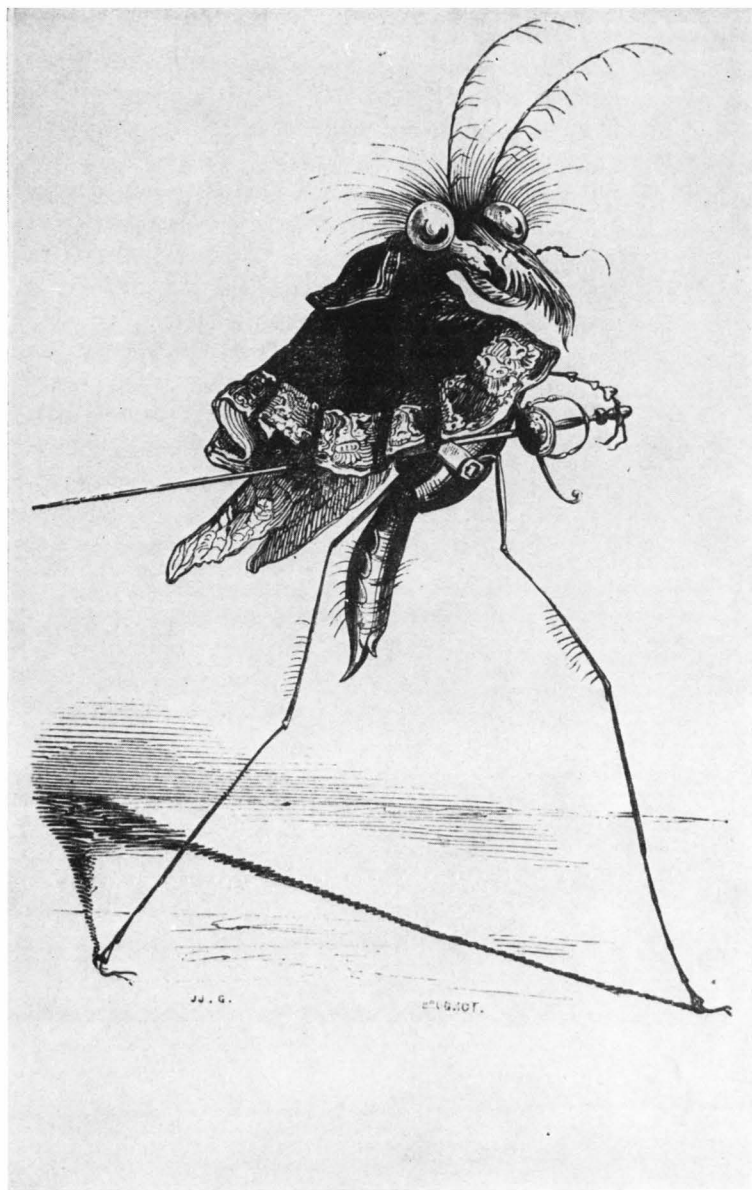
Jaune et sec, son visage allongé,
Jusqu'aux oreilles, sa lèvre empoisonnée d'insultes,
Teinte éternellement d'une rougeur spectrale

Jambes d'insecte, annonçant la famine,
Et à jamais inassouvi, se nourrissant de l'honneur
De l'étranger et des siens, sans le pouvoir donner.

Alexandresco se montra étonné de cette étrange métamorphose:

...des êtres innocents
Qui n'y songent même pas
De couleurs sombres et noires
Se voient flétris.⁷⁰

Vu par Eliade, l'aimable poète devient un hybride diabolique changeant continuellement d'aspect. Une ancienne image du diable, aux attributs appartenant à plusieurs espèces — corps étiré de femme, crâne de



cheval, ailes squelettiques — empruntée à Salvator Rosa par Louis Breton dans un dessin du *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy [fig. 14] est assez proche de l'apparition évoquée par Éliade. Des personnages fantastiques pareils, flottant dans une atmosphère de rêve, sont d'ailleurs fréquents dans la littérature romantique, où ils constituent un groupe à part et comme une famille infernale⁷¹.

L'apparition prend ensuite les formes frêles de l'insecte, être vorace, brusquement tombé sous la loupe qui lui

Fig. 15 — Grandville, *Le Misocampe*. Gravure sur bois. (Scènes de la vie privée et publique des animaux, 1842).



Fig. 16 — Gavarni, « Un chapeau pointu, aux larges bords... ». Gravure sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).

donne des dimensions effrayantes. Les insectes sont, on le sait, les créatures de Mephistophélès,

Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse,

le patron bonhomme de tout ce monde prêt à disparaître parmi les débris et les bouquins, dans le cabinet gothique du docteur Faust⁷². Un insecte auquel Balzac accorde quelques lignes dans un conte écrit pour les *Scènes illustrées* par Grandville, le misocampe, est le résultat d'une association inédite de formes, « espèce d'ogre » exhibant cyniquement sa fonction vitale: « Ce féroce guerrier a des yeux brillants comme des lanternes de voiture et s'élance avec la même rapidité [...], car il a des jambes d'une longueur démesurée, fines comme des raies de papiers à musique et d'une agilité sans exemple. Son estomac, transparent comme un bocal, digère en même temps qu'il mange »⁷³. Les éléments du portrait esquissé par Eliade, pris au fonds universel de la démonologie (yeux sombres, sanguinolents,



Fig. 17 — Gavarni, *Le Provincial essayant un haut-de-forme*. Gravure sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).

bouche démesurément grande, un « enfer », jambes longues, instabilité protéique du sexe et de l'espèce, aspect funèbre, instincts maléfiques) appartiennent toutefois au monde organique, tandis qu'à l'être inventé par Balzac participent, comme dans un personnage de Bosch ou de Bracelli, des objets inanimés. Le misocampe a d'ailleurs une allure martiale, il rappelle « les Espagnols de Cortès débarquant au Mexique ». Dessiné par Grandville, cet être chimérique, à épée et pèlerine, ne manquant pas d'une certaine grâce bizarre, dans le goût de Callot, retrouve sa nature animale [fig. 15]⁷⁴. Quoique projeté sur un fond vaguement symbolique, il reste une présence gratuite, au contraire de l'« agile épouvantail » qui hantait le sommeil d'Eliade, être agressif sur le terrain éthique, se nourrissant de l'« honneur » de son entourage.

Eliade était conscient des affinités de ses pamphlets avec le dessin satirique, ainsi que le prouve un intéressant article, *Les Choses du dedans jugées d'après l'extérieur*, adapté, sans doute par lui, d'après un original

français et indiquant, par son contenu et même par son titre, une évidente filiation lavaterienne⁷⁵.

« N'ayez crainte, lecteurs, je n'ai guère l'intention de faire une dissertation sur l'art physionomique, je veux seulement vous montrer certains signes d'après lesquels travaillent habituellement les caricaturistes ». Suivent des observations concernant le comportement des gens dans la rue, la manière de saluer, le chapeau, les cheveux, la cravate, les gants, le bâton, les chaussures, tout un répertoire de motifs caricaturaux. « L'homme qui marche en zigzag, cligne des yeux, le nez au vent et agitant ses épaules », est « bavard, guindé, querelleur et indiscret ». Arrivant au chapeau, « qui selon la manière dont il est porté aide beaucoup à l'étude du cœur et de l'esprit », Eliade trouve l'occasion d'intervenir : « Qui porte un chapeau pointu, aux larges bords, orné de rubans larges, bref, un chapeau comme personne n'en a, est un esprit faux, entortillé et prétentieux par-dessus le marché, une sorte de Sarsaïla ». Un dessin de Gavarni [fig. 16] conserve l'image d'un pareil chapeau, semblable à ceux des brigands de Bartolomeo Pinelli⁷⁶, chapeau de bohème, mais aussi de carbonaro, contrastant avec l'élégant haut-de-forme à la mode [fig. 17]⁷⁷ et manifestant un non-conformisme détesté par Eliade, adepte, lui, d'un « juste-milieu » qui acquerra des nuances de plus en plus conservatrices.

A l'occasion des brouilles qui l'avaient souvent séparé de ses contemporains jusqu'à l'isoler presque totalement, Eliade avait baptisé le mouvement initié sous le patronnage moral de Campineano, du nom de « société rodinienne ». Dans son imagination échauffée par une regrettable hostilité, Jean Ghica, dans lequel il voyait l'émittance grise de l'association, avait pris les traits de Rodin, le dangereux agent des jésuites du *Juif errant* d'Eugène Sue⁷⁸. Les talents de diplomate dont Ghica devait témoigner pendant sa longue carrière étaient ainsi interprétés malicieusement,



Fig. 18 — Gavarni, Rodin. Gravure sur bois. (Eugène Sue, *Le Juif errant*, 1845).

afin de les faire correspondre à la tactique préconisée par le héros de Sue : « une lutte d'hommes fins, habiles, opiniâtres, voyant dans l'ombre où ils marchent toujours »⁷⁹. Moins flatteuse encore était sans doute l'allusion implicite au portrait physique du repoussant personnage, si familier alors aux innombrables lecteurs du romancier :

« La figure cadavéreuse de M. Rodin, ses lèvres presque invisibles, ses petits yeux de reptile à demi voilés par sa flasque paupière supérieure, ses vêtements presque sordides lui donnaient une physionomie peu engageante ; pourtant cet homme, lorsqu'il le fallait, savait, avec un art diabolique, affecter tant de bonhomie, tant de sincérité, sa parole devenait si affectueuse, si subtilement pénétrante, que peu à

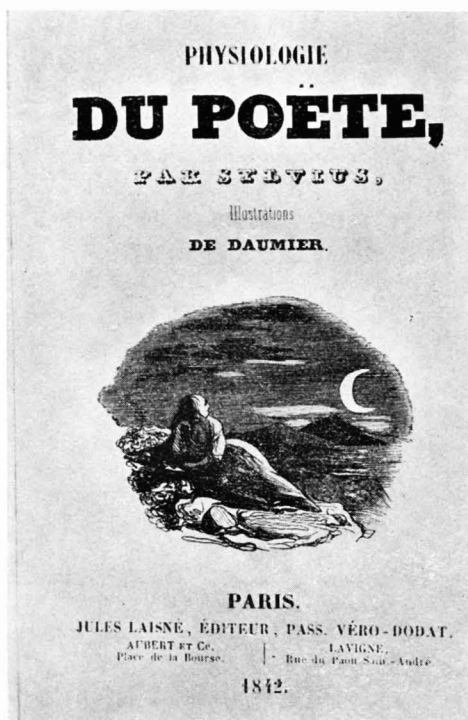


Fig. 19 — Sylvius [Edmond Texier], *Physiologie du Poète*, 1842.

peu l'impression désagréable, répugnante, que son aspect inspirait d'abord, s'effaçait »⁸⁰. Gavarni, qui, en 1845, avait illustré ce roman, nous vient en aide une fois de plus, en nous montrant sous quel aspect ses contemporains pouvaient se représenter le diabolique Rodin: chauve, sec, méditant des plans ténébreux [fig.18]⁸¹.

Une occasion de contempler longuement des dessins de Daumier fut offerte à Eliade en 1845 par la traduction et l'adaptation de la *Physiologie du Poète* publiée sous le pseudonyme Sylvius par Edmond Texier [fig. 19]⁸². Des vignettes de Daumier constituent pour la plupart l'illustration du volume⁸³ lequel, malgré les protestations ironiques de l'auteur, qui se défend d'avoir visé des poètes contemporains, contient, dans le texte ainsi que dans les images qui l'accompagnent, des allusions assez transparentes concernant plusieurs de ceux-ci. Le poète lamartinien, en robe de chambre et bonnet de nuit,

rappelle par son profil effilé l'illustre amant d'Elvire⁸⁴, un « poète-touriste » contemplant, appuyé à une colonne, un champ couvert de ruines, fait penser à Chateaubriand, celui de l'*Itinéraire*⁸⁵. Plus malicieuse est la caricature de Victor Hugo, en « poète olympien » nouveau-né, avec un nimbe autour de sa grosse tête [fig.20]⁸⁶. Daumier y parodie les vers où Hugo avait célébré l'événement de sa naissance (*Ce siècle avait deux ans...*):

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix
Si débile qu'il fût, ainsi qu'une chimère⁸⁷.

Eliade traduit le texte tout en jetant des coups d'œil aux illustrations et en ajoutant, outre des considérations personnelles, plus développées et violentes quand le type décrit lui semble plus ou moins proche de quelqu'un de ses adversaires, des passages inspirés des vignettes de Daumier. Victor Hugo devient ainsi « une sorte de Messie de la poésie, qu'on nous montre encore dans ses langes et au berceau, avec une grosse caboche, des jambes maigres comme des fuseaux et dont émanent prodiges et miracles »⁸⁸. Fait assez surprenant, Eliade ne fait aucune mention de l'auteur des illustrations qui l'ont manifestement intéressé et dont le nom est annoncé d'ailleurs dans le titre de la publication originale. Un passage semble même suggérer qu'Eliade attribuait à Sylvius, au moins quant aux intentions, la caricature du poète olympien.

La silhouette du poète humanitaire, avançant gravement, vêtu de sa redingote noire [fig. 21] est évoquée aussi: « La *Physiologie du Poète* que nous avons devant nous étant une édition illustrée, contient aussi le portrait en pied du poète humanitaire »⁸⁹. La description du même individu est traduite toutefois d'après le texte français: « chapeau à larges bords, cravate noire, habit noir, pantalon noir »⁹⁰. Dans ses illustrations, Daumier développe parfois les indications du texte, en prêtant aux personnages de Sylvius des attitudes

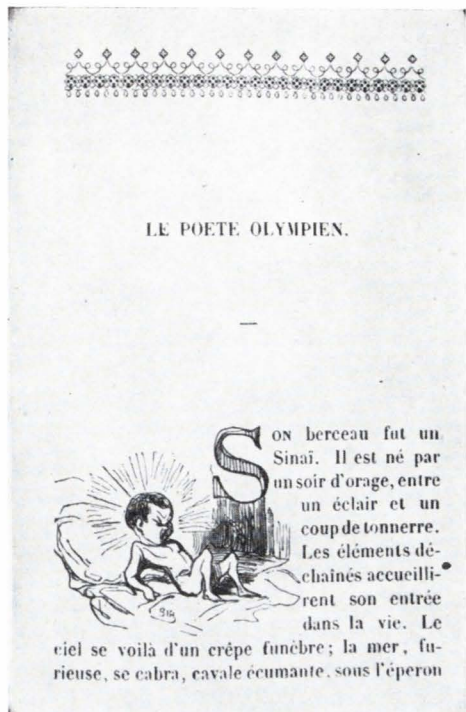


Fig. 20 — H. Daumier, *Le Poète olympien* (caricature de Victor Hugo); fig. 21 — H. Daumier, *Le Poète humanitaire*; fig. 22 — *Le Poète hurleur*; fig. 23 — *Le Poète de Salon*. Gravures sur bois. (Sylvius, *Physiologie du Poète*, 1842).

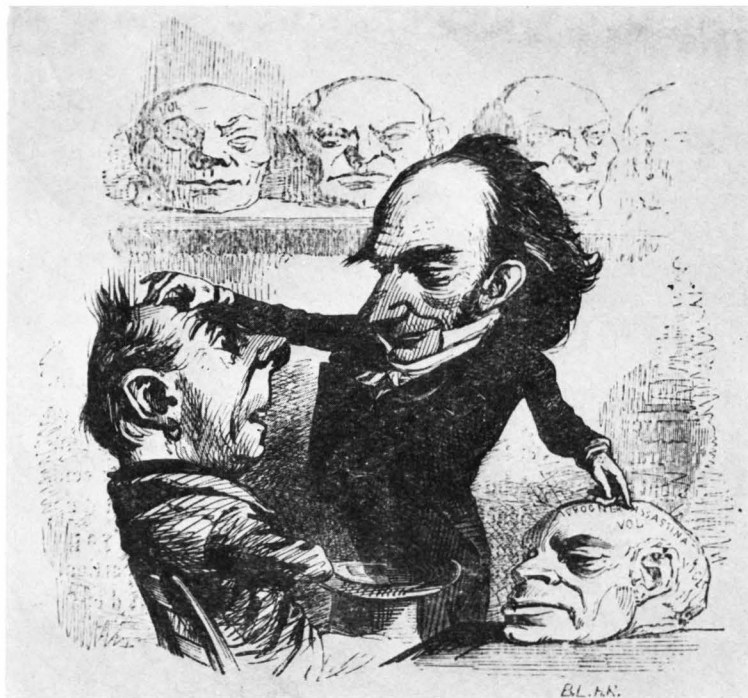


Fig. 24 — Grandvile, *Un Phrénologue*. Gravure sur bois. (L. Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).

et des gestes qui passent, sans qu'on s'en aperçoive, dans l'adaptation du poète roumain: « Il y a encore le poète de romances, qui ne peut se passer de violon ou de quelque autre instrument; il ne ferait pas un seul vers sans le chanter, dans sa chambre au moins, quand il compose, inspiré, les yeux au plafond »⁹¹. C'est seulement dans le dessin de Daumier que le poète de romances lève les yeux et tient une guitare. Pour suggérer l'épicurien indolent qui se dissimule derrière le « poète hurleur », Daumier trouve une image inattendue: un dandy blasé limant complaisamment un de ses ongles [fig. 22]⁹². Eliade l'introduit dans son texte: « Chez soi il soigne ses ongles avec une lime délicate, rêvant galamment dans une attitude des plus indolentes »⁹³, et il continue, traduisant Sylvius: « [au dehors] il ne se montre [...] que la colère dans les yeux, l'injure à la bouche et le fouet à la main ». La description du poète « de salon » doit, elle aussi, quelques notes à l'une des illustrations [fig. 23]⁹⁴. Eliade lui a emprunté des détails vestimentaires, les queues de l'habit, le gilet et, surtout, le geste démoniaque de

la main, qui « enfonce » et « tortille bizarrement les doigts dans la chevelure »⁹⁵. Sylvius avait dit seulement « rajuste ses cheveux »⁹⁶.

III

LAVATER, LA LITTÉRATURE ET L'IMAGE. La *Physiologie du Poète* appartenait à un genre dont la diffusion fut rapide dans la littérature roumaine de l'époque. Constantin Negruzzi avait écrit la *Physiologie du Provincial*⁹⁷, complétée par Kogalniceanu d'une *Physiologie du Provincial à Jassy*⁹⁸. Une longue série d'écrits semblables, restés souvent anonymes, parut alors dans les journaux et les revues de Bucarest et de Jassy, ainsi que dans ceux de Transylvanie⁹⁹. Leurs modèles littéraires venaient de France¹⁰⁰. Le mot « physiologie » lui-même, nommant le genre alors nouveau de l'esquisse satirique dédiée à des types et des mœurs contemporains et utilisant d'une manière fantaisiste la méthode des sciences biologiques, évoque un moment bien caractéristique de la vie parisienne, discussions de savants, improvisations de journalistes, plaisanteries légères des boulevards, illustrations des publications humoristiques.

Au début du siècle l'école médicale française avait enregistré de grands progrès¹⁰¹. L'éloquent plaidoyer de Cabanis en faveur de l'interprétation des phénomènes psychiques dans leurs rapports avec les facteurs physiques de l'organisme¹⁰², les recherches de Bichat, la sévère méthode d'un Dupuytren, avaient créé un courant hostile aux théories vitalistes, qui faisaient de l'âme une entité indépendante, envisagée d'un point de vue métaphysique. La période la plus critique de ces débats se place dans les années de la Restauration et, comme on l'a observé, ils devinrent singulièrement passionnés en raison de leurs affinités avec les idéologies politiques du temps. Le vitalisme était une doctrine prisee par les légitimistes, tandis que les



Fig. 25 — Gustave Doré, Balzac en biologiste. Gravure sur bois. (Balzac, Contes drôlatiques, 1853).

adeptes des conceptions physiologiques appartenaient à l'opposition libérale ¹⁰³.

La physiologie du système nerveux, ses modalités de manifestation et de réaction, occupent une place essentielle dans ces débats, dont le terrain était préparé non seulement par la psychologie sensualiste de Condillac, mais aussi par les théories de Lavater sur les analogies entre l'aspect extérieur de l'homme et ses particularités morales. L'œuvre principale de Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* ¹⁰⁴, conçue, comme le montre son titre, sans un plan méthodique, et tendant à des conclusions piétistes, fit l'objet, en 1806–1809, d'une traduction française systématisée selon un ordre nouveau et largement enrichie de diverses annexes par les soins de L. J. Moreau de la Sarthe, bibliothécaire de l'École de Médecine ¹⁰⁵. Les dix volumes de cet

ouvrage, que Balzac possédait dès sa première jeunesse ¹⁰⁶, deviendront, par le texte de Lavater, par ce qu'y ajoutèrent le traducteur et ses collaborateurs, dans un esprit positiviste, bien différent de celui du pasteur suisse, ainsi que par ses nombreuses planches gravées, une source d'inspiration de premier ordre pour les écrivains et les artistes de la génération suivante. À part les dissertations dues aux éditeurs et dont l'importance et l'originalité n'ont pas été assez remarquées, on y trouve, sous des formes plus ou moins abrégées, les observations de certains précurseurs de Lavater, comme Giovanni Battista della Porta ¹⁰⁷ et Charles Le Brun ¹⁰⁸, qui avaient insisté sur les ressemblances de la physionomie humaine avec celle des animaux. Les dessins de Le Brun, dont un recueil avait été publié en 1806 ¹⁰⁹, éveillèrent le goût pour ce genre d'anal-

Fig. 26 — Nouveau manuel du Physionomiste et du Phrénologiste, 1838. Exemplaire ayant appartenu au poète Constantin Stamati. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine).

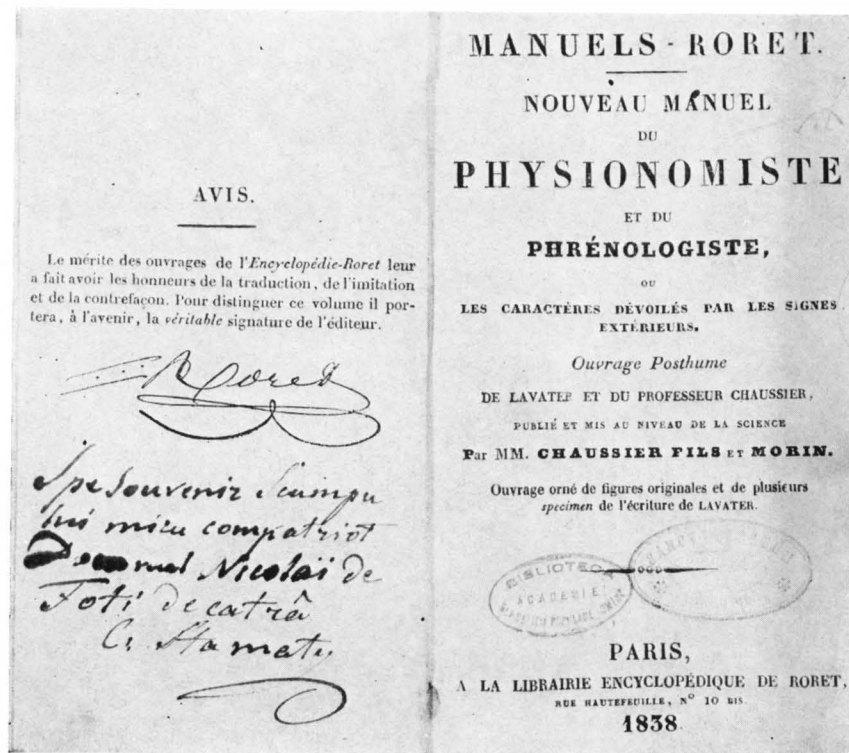


Fig. 27 — Fisionomia omului, traduction de Théodore Codresco d'après Isidore Bourdon. (Icoana lumii, 1845).

АНЪА П.

ИКОАНА ЛУМЕІ.

— O —

Ф О А Е

ПЕНТРЪ

АНДЕЛЕТНИЧІРЕА МОЛДО-РОМЪНИЛОР.

ІАНШІ, 1845. № 1. 1 ОКТОМВРІЕ.

ФІСІОНОМІА ОМЪЛЪІ.

Мулъ аѣ презутъ дн фисіономіе ші дн аевімеа
дисконперелор сале, малъ днаінте декът че весті-
тилъ. Лаватер аѣ фъктъ дн мулчїмеа въгърїлор
лї де самъ, дн ачаестъ прївїре, тн фелї де щїн-

лъ фъръ днвестїгїтуръ шї фъръ подоабъ — То-
тушї се аелъ допoare акърора, фадъ есте нурї-
реа дмвроводїтъ; ачаеста віне нумалъ де ако-
ло, пентру къ еї се інтерессазъ де а'шї прїаче

gies qui offrirent à Grandville les meilleures ressources de son répertoire et se firent jour dans la structure de beaucoup de personnages balzaciens ¹¹⁰.

Parmi les additions de Moreau de la Sarthe il y a une dissertation sur le système de Gall dans ses rapports avec les idées de Lavater ¹¹¹. Celui-ci partait de l'extérieur pour arriver à l'activité psychique, à laquelle, en se rapprochant ainsi de la doctrine vitaliste, il n'assignait pas de siège précis. Arrivé à Paris en 1807, Gall étudiait lui aussi la conformation du cerveau, exprimée, selon sa théorie, par celle du crâne. Les protubérances crâniennes révélaient, d'après Gall, un nombre déterminé de facultés strictement localisées. Lavater entendait la physionomie dans un sens beaucoup plus étendu, embrassant l'individu dans la totalité de son comportement et relevant l'unité qui règne dans chacune des variétés de l'espèce ¹¹². Tous les deux ont pourtant contribué à la création d'un climat favorable à la représentation de la figure humaine dans un esprit indépendant de l'idéal classique ¹¹³. Le canon de l'expressivité, ouvert au grotesque et au fantastique, consolidait son droit de cité dans le monde des arts.

Une autre dissertation de Moreau s'adressait d'ailleurs aux artistes, en leur conseillant de ne pas s'arrêter à l'anatomie descriptive et d'aller plus loin, vers « l'étude même de l'organisation et de la vie », afin d'éviter ce qui dans les écrits de Winckelmann et des autres théoriciens du néoclassicisme n'aboutissait qu'à une « métaphysique obscure sur la nature des lignes qui constituent le beau ». L'étude de la physiologie, ajoutait Moreau, allait montrer aux artistes « qu'aux corps inorganiques seulement appartiennent les contours, les lignes que l'on peut calculer, tandis que sur les corps vivants sont répandues des formes incertaines, des rondeurs mobiles que l'art imite bien moins par calcul que par habitude et par sentiment » ¹¹⁴. On se figure les disciples de David, fidèles à l'enseignement classique, haussant les épaules devant ce

passage qui annonçait pourtant une conception de la forme qui triomphera avec Delacroix et Daumier ¹¹⁵.

Des abrégés populaires répandirent les idées de Lavater, de Gall, de leurs prédécesseurs et de leurs imitateurs. Un de ces manuels, édité par le libraire Roret, avait appartenu au poète roumain Constantin Stamati [fig. 26] ¹¹⁶. Le médecin Isidore Bourdon compilait sous une forme plus personnelle les mêmes théories. Sa *Physiognomie* fut traduite en roumain par Théodore Codresco, dans une série de feuilletons de la revue *L'Image du monde*, sans en indiquer le véritable auteur [fig. 27] ¹¹⁷. Dans le *Courrier roumain* d'Eliade on pouvait lire des anecdotes sur Gall et Lavater où ces deux personnages sont présentés comme une sorte de magiciens, pouvant prédire d'après des indices imperceptibles la destinée, en général sinistre, des gens qu'ils observaient ¹¹⁸. Le public roumain était informé des divers aspects du développement des sciences biologiques ¹¹⁹, directement liées aux spéculations des physionomistes et des phrénologistes. L'*Anthropologie* de Paul Vasici date de 1830, le manuel d'histoire naturelle de Czihak parut en 1834, celui de Théodore Stamati en 1841. La « Société des médecins et des naturalistes » de Jassy ¹²⁰ entretenait des relations scientifiques étendues, et mettait à la portée de ses membres des publications récentes.

Particulièrement intéressante est la présence d'idées concernant les rapports du psychique et de l'organique dans la thèse soutenue à Paris, en 1839 ¹²¹, par le docteur Nicolas Kretzulesco. Se proposant de déterminer « *quelles sont les circonstances qui ont le plus d'action sur les appareils organiques* », le jeune médecin roumain s'arrête, après avoir examiné plusieurs facteurs matériels (chaleur, froid, humidité, lumière solaire, électricité), à d'autres éléments d'une nature plus subtile : « *telles sont par exemple les influences complexes qui jouent un si grand rôle et dont les fonctions cérébrales sont la cause. Les rapports du moral et du physique, l'éducation, la civilisation, ne*

sont-ce pas là autant de modificateurs généraux puissants de tous les appareils organiques? ». Kretzulesco pensait en contemporain, non seulement des savants français qui avaient posé les bases de la physiologie moderne, mais aussi de Balzac et de Daumier. « Il s'agit », ajoutait-il, « des circonstances dépendantes de la société dans laquelle on est appelé à vivre ».

Vers 1840 le genre littéraire des physiologies connaissait un succès prouvant qu'il répondait à de profondes nécessités morales. Après la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1826), Balzac publia en 1829 sa *Physiologie du mariage* qui mit le mot à la mode et inaugura la littérature d'observation demandant explicitement des motivations à la biologie, à la physiologie et à la physionomie¹²². Dès 1831 avaient commencé à paraître les 15 volumes de *Paris ou Livre des Cent-et-un*, contenant de nombreuses physiologies. Kogalniceano s'en inspira, selon son propre aveu, dans ses *Soirées dansantes* (1839)¹²³. L'aspect de monographies que prenaient les physiologies, quoiqu'en donnant à chaque pas dans un badinage fantaisiste et en envoyant de tous côtés les traits de la satire, était en grande partie une conséquence imprévue des réflexions des biologistes du début du siècle. Dans ses commentaires sur Lavater, Moreau de la Sarthe avait relevé les modifications que les occupations journalières apportaient à l'aspect des gens, occasionnant, « dans l'espèce humaine, des variétés et presque des races particulières d'hommes que l'observateur philosophe se plaît à remarquer et à reconnaître au milieu d'une grande population, comme celle de Londres ou de Paris »¹²⁴.

Pour Balzac, l'expérience de ces « microcosmes paradoxaux »¹²⁵, capricieuses et inégales ébauches de détail anticipant son magnifique édifice épique¹²⁶, fut particulièrement féconde. Elle lui offrit des occasions variées de vérifier, dans l'ordre social et psychologique, les idées de Cuvier sur l'interdépendance des organes et celle de Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité du

monde organisé, en l'affermissant dans son opinion que les êtres, quoique modelés et diversifiés par l'action du milieu, forment une vaste famille, aux lois constantes. « Il n'y a qu'un animal », écrira le romancier dans la préface de la *Comédie humaine*. « Le Créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure [...] dans les milieux où il est appelé à se développer »¹²⁷. Le degré assez discutable de l'initiation de Balzac aux sciences biologiques n'a pas influencé, évidemment, la réussite de son œuvre. La conception de cette unité fondamentale, exprimée par la convergence physionomique de l'aspect, du geste et de l'ambiance, devient chez lui un facteur de cohérence esthétique¹²⁸, grâce auquel la simplification atteint aux zones primordiales de la conscience: « Gohsek et sa maison se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et du rocher »¹²⁹. Le même don de saisir la totalité physionomique avait été reconnu par Baudelaire chez Daumier: « Il a un talent d'observation tellement sûr qu'on ne trouve pas chez lui une seule tête qui jure avec le corps qui la supporte. Tel nez, tel front, tel œil, tel pied, telle main. C'est la logique du savant transportée dans un art léger, fugace, qui a contre lui la mobilité même de la vie »¹³⁰. La *Comédie humaine* est par excellence l'expression de cette époque d'intimes rapprochements entre la littérature et l'image¹³¹, dominée par le démon des analogies et par le mythe lavatérien du dedans de l'homme jugé d'après son extérieur.

D'ailleurs le genre des physiologies n'arriva à sa maturité qu'au moment où l'image fut intégrée au texte. Curmer, l'un des grands éditeurs romantiques, eut cette idée, en publiant *Les Français peints par eux-mêmes*¹³². « Pendant longtemps », écrivait Jules Janin dans la préface de cet ouvrage célèbre, « le peintre allait ainsi de son côté, pendant que l'écrivain marchait aussi de son côté; ils n'avaient pas encore songé l'un et l'autre à se réunir, afin de met-

tre en commun leur observation, leur ironie, leur sang-froid et leur malice. A la fin cependant, et quand chacun eut obéi à sa vocation d'observateur, ils consentirent d'un commun accord à cette grande tâche, l'observation des mœurs contemporaines »¹³³. La publication de Curmer, dont plusieurs textes sont signés par Balzac (*Le Notaire*; *Monographie du Rentier*; *La Femme comme il faut*; *L'Épicier*) est importante surtout par ses centaines d'images dessinées par Gavarni, Daumier, Grandville, Henri Monnier et Tony Johannot.

En suivant l'exemple de Curmer et secondé par quelques-uns des rédacteurs du *Charivari*, plus particulièrement par Louis Huart¹³⁴, Philippon entreprit la publication d'une collection de physiologies, en de minces volumes à couvertures jaunes, illustrées de gravures sur bois qui animent le texte quand elles ne le rejettent pas au second plan, par leur qualité ainsi que par leur appel, plus direct, à la mémoire visuelle du lecteur. Le succès fut extraordinaire, les imitateurs ne manquèrent pas, si bien qu'en deux années seulement (1841 -- 1842) paraissaient 123 de ces volumes, avec des dessins de nombreux artistes, dont Daumier et Gavarni, qui en illustrèrent chacun un certain nombre, en collaborant à beaucoup d'autres¹³⁵. La vivacité et la quantité des illustrations, ainsi que la rapidité demandée par l'édition, n'auraient pas été possibles sans le développement atteint dans les années précédentes par la vignette romantique. Les illustrateurs s'étaient formé une technique expéditive, qui sacrifiait les détails en faveur du mouvement et de l'effet d'ensemble. Le travail minutieux des graveurs était ainsi facilité, tandis que l'image gagnait une spontanéité rarement obtenue jusque-là dans l'illustration¹³⁶.

Ainsi naquit, pour vivre quelques années, une variété moderne des vieux livres de colportage. Une forme d'art où se sont manifestés plusieurs des grands artistes de l'époque, descendait dans la rue, en s'adressant à un public très large et

en faisant de la réalité quotidienne l'objet de son observation. Des gens habitués à l'acceptation traditionnelle de l'illustration ne tardèrent pas à s'apercevoir de cette nouvelle expansion de l'image. En 1843, un critique signant F. de Langenevais protestait contre la foule des publications illustrées, « où le regard est perpétuellement inquiété, excédé, par cette multitude de figures qui se déroulent et qui renissent les unes des autres », en flétrissant « cette prétendue littérature, née de l'illustration », littérature « de foire, de femmes et d'enfants ». « C'est donc aux basses classes qu'il faut abandonner le luxe indigent de l'image », concluait ce critique: « elles seules en comprennent, en aiment la naïve éloquence »¹³⁷.

IV

PHYSIOLOGIES ROMANTIQUES À JASSY. L'esprit positif et moderne du public de Jassy se manifesta aussi par le prompt intérêt qu'il témoigna à la philosophie enjouée des physiologies. Dans le catalogue du cabinet de lecture fondé dans cette ville par le libraire Adolphe Hennig¹³⁸ on en trouve 29, dès 1843. Quatre sont entièrement illustrées par Gavarni [6, 7, 10, 24], une par Daumier, l'admirable *Physiologie de la Portière* [23]. On y remarque Henri Monnier, auteur d'une *Physiologie du Bourgeois* [3], écrite et illustrée de sa main. Parmi les auteurs des textes il y a Balzac, dont la *Physiologie du Fonctionnaire* [8] sera reprise, partiellement, dans *Les Employés* (1844)¹³⁹, Edouard Oarliac [7], l'un des intimes du grand écrivain, ainsi que des romanciers très goûtés alors, comme Paul de Kock [18] et Frédéric Soulié [2]. Les initiateurs de la série, Philippon [14] et Huart [9, 13, 20] ne manquent pas. À de rares exceptions près, les illustrations dépassent en intérêt le texte de ces volumes. C'est ce qu'avoue Maurice Alhoy, en commentant les dessins de Gavarni pour la *Physiologie du Débardeur* [6]: « Cette *Physiologie* n'est pas notre œuvre; c'est

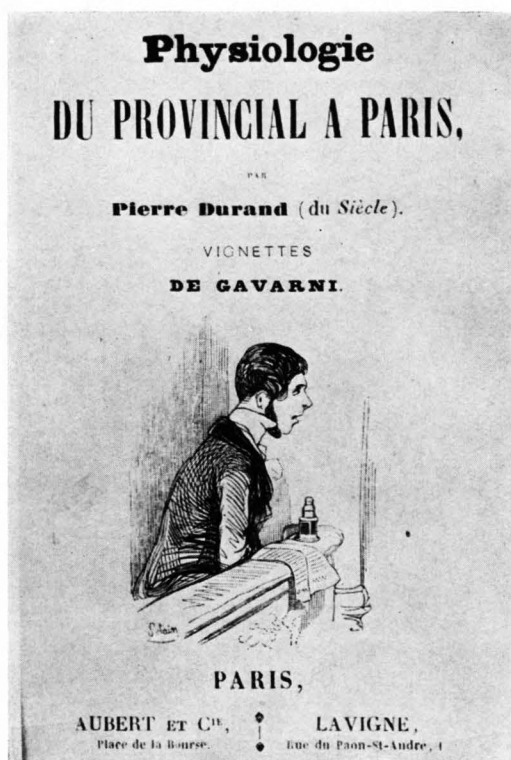


Fig. 28 — Pierre Durand [Eugène Guinot], *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841.

l'œuvre du dessinateur. Nous n'avons d'autre prétention que celle d'un cicérone, dont le mérite consiste à savoir expliquer avec plus ou moins d'inspiration ce que l'art a produit de digne »¹⁴⁰. En 1846 une autre librairie de Jassy, F. Bell et Compagnie, annonçait aussi qu'elle possédait des physiologies¹⁴¹. Son catalogue donne 13 titres, répétant généralement les titres de celui de Hennig, beaucoup plus riche sur ce chapitre. Des physiologies se trouvaient sans doute dans bien de bibliothèques privées. Un certain Nicolas Ghica, habitant probablement Jassy, en possédait toute une collection¹⁴².

La *Physiologie du Provincial à Jassy* de Michel Kogalniceano¹⁴³ est une traduction et, par endroits, une adaptation de la *Physiologie du Provincial à Paris* [fig. 28] par Pierre Durand, l'un des opuscules mentionnés au catalogue de la librairie Hennig [24]¹⁴⁴. L'auteur de l'original, qui signait



Fig. 29 — M. Alophe, *Portrait d'Eugène Guinot*. Lithographie. (*Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1839).

du pseudonyme Pierre Durand ses articles du *Siècle*, s'appelaient Eugène Guinot¹⁴⁵, journaliste, critique littéraire et dramatique, auteur de nouvelles et de vaudevilles. Kogalniceano traduit les deux premiers chapitres du texte français (p. 1–24) en les adaptant avec verve aux circonstances de la Moldavie de 1844. D'importantes et assez fréquentes additions accusent la note d'originalité de la version roumaine, en lui assurant sa couleur locale. À la barrière de Jassy le provincial est accueilli par des employés vêtus « moitié à la turque, moitié en Moscovites », sorte « d'amphibies » suggérant par leur aspect composite l'atmosphère de cette époque de transition. Le provincial noble, « cousin, beau-frère ou neveu de tous les grands logothètes et gouverneurs de la Moldavie, qui s'invite au bal de la cour et assiste inévitablement aux noces aristocratiques, porte le deuil à la mort de chaque boyard ou grande

Prologue.



Mais d'abord, entendons-nous.

Ce titre de *Provincial* est bien vaste; — son domaine s'étend de la banlieue de Paris, des sorts détachés, jusqu'aux frontières de la France; — il est borné au nord

par la Manche et la Belgique, au sud par la Méditerranée, à l'est par la Suisse et l'Allemagne, à l'ouest par l'océan Atlantique: — il englobe donc toute la population du pays, moins les habitants de la capitale, c'est-à-dire à peu

ФИЗИОЛОГИЯ

ПРОВІНЦІАЛЪ ІН ІАШІ *

Дар дінтеї сѣ не ҃нцхлечем. Ячест тїтас де про-
вїнціял сѣ цїндташ есте фортѣ марѣ; ҃мпѣ-
рхїея ашї се ҃нтїнде ҃н Молдова де аа барїерѣ
Іашїор — сокотїна афар де барїере махаалаас Пѣ-
кѣрарїса, Тѣтхраша, о вѣкѣтї дїн ҃нхрїе шї пар-
теа орашасї зїдїтї не шесѣ Бахабїсасї — шї нїхї аа
марїнїеа прїнцїпатасї; ачестѣ ҃мпѣрхїея о про-
вїнціялсасї есте хотѣрїтї аа нора прїн Бѣкоєїна, аа
сѣа прїн Балахїа шї Тѣрчїа, аа ост прїн Бїсарабїа,
шї аа еїст прїн Трансїлванїа; аа кѣпрїнде дїчї толѣ
понѣлацїа шїрїї, афар де Іашї шїде сѣнт Іашенї, аа-
кѣїторї капїталаїї; аша дар кѣпрїнде пестѣ шї мїаїон
шї о сѣтї де мїї де трѣнѣрї — нѣ зїк сѣфѣаїтї — де
толѣ ерѣтїа, де толѣ старѣа шї де толѣ мїаїа,
шї мїаїон шї о сѣтї де мїї де пѣтрхїї, де фемїї, де
копїї, шї де оаменї копїї карїї се сѣтї-҃мпѣрхїаскѣ

* Pierre Durand аѣ сѣрїс фїзїологїа провїнцїалсасї ҃н Пѣрїс; ної
аа кѣстат ка трѣхїтѣрїас ашї сѣ аа мїкшорхїа ҃н пропорцїа
кадрасї кѣсїнїт провїнцїалсасї ҃н Іашї.

13

bouleverse le linge et les habits du provincial qui se récrie vraiment contre cette violation de sa garde-robe. Puis le commis, d'un œil de triomphe (il est borgne), et d'un geste formidable, brandit quelque chose qui ressemble à un bâton de maréchal enveloppé dans une feuille de papier gris, et s'écrie :



31

32

23

payer ses cachets bien plus cher que M. Bor-
dogni !

Le sacrifice consommé, notre provincial se hâte de déménager. Il cherche par la ville une maison modeste, une enseigne bourgeoise, un hôtel d'honnête apparence, qui ne soit ni un palais ni un coupe-gorge, et qui offre, non pas l'hospitalité des montagnards écossais, ce serait trop exiger; — bien fou qui prétendrait trouver



chez nous le désintéressement de ce peuple cèle-

Fig. 30a — Gavarni, *Le Provincial*. Gravure sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841);
fig. 30 b — M. Kogălniceanu, *Fisiologia provincialului în Iași*. Adaptation d'après Eugène Guinot. (*Calendar
pentru poporul românesc*, 1844); fig. 31 — Gavarni, *La Douane*; fig. 32 — Gavarni, *Le Valet d'un hôtel de
luxe*. Gravures sur bois. (Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, 1841).



Fig. 33 — Anonyme français, *Portrait du poète Basile Alecsandri*. Miniature. Vers 1839. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine. Cabinet des Estampes).

dame, en prétextant que le défunt ou la défunte auraient été cousin ou cousine au troisième degré de la sœur de la tante de l'oncle de son cousin germain» est, lui aussi, un « bipède remarquable, que Buffon avait oublié d'enregistrer dans l'*Histoire naturelle* ». Kogalniceano s'était habitué au langage balzacien des physiologies. Les illustrations de Gavarni n'ont pas laissé de traces dans son texte, comme celles de Daumier dans la version roumaine de la *Physiologie du Poète* donnée par Eliade Radulesco. Elles se rapportent pourtant à des moments qu'on rencontre aussi dans le texte de Kogalniceano: la présentation du provincial [fig. 30 a]; l'étonnement de celui-ci à son entrée dans la capitale (p. 9 et 11 du texte français); un incident survenu à la douane [fig. 31]; la « minute d'orgueil » que procurent au voyageur les splendeurs de l'hôtel (p. 21); la révérence finale du valet de ce coûteux établissement, devant le provincial qui va se caser ailleurs [fig. 32]. En général, l'adaptation de Kogalni-

ceano va plus loin que celle d'Eliade, en donnant à l'alerte improvisation de Guinot une allure très personnelle, annonçant des dons latents de romancier ¹⁴⁶.

Les physiologies parisiennes ont été rapprochées des monologues comiques écrits par Alecsandri depuis 1850 ¹⁴⁷. L'idée en avait été formulée en 1846 par son ami Aleco Rouso: « Nos postillons demandent une histoire à part et il est à espérer qu'on fera quelque jour la physiologie du postillon, comme on a fait celle d'un tas d'autres types qui sont beaucoup moins intéressants et souvent beaucoup plus intéressés. J'avais envie de les mettre en scène... En diraient-ils sur les personnages qu'ils ont conduits! » ¹⁴⁸. La mise en scène de l'esquisse de mœurs se faisait couramment à Paris, où les feuilletons d'Eugène Guinot, l'auteur adapté par Kogalniceano, avaient offert des sujets de vaudevilles ¹⁴⁹. La caricature, l'esquisse satirique et le vaudeville, genres échappant également aux codifications académiques ¹⁵⁰, employaient des procédés analogues et puisaient au même répertoire. On les trouve réunis dans Henri Monnier, également connu comme dessinateur, écrivain et acteur, le modèle de l'espiègle Bixiou, un des personnages de la *Comédie humaine* ¹⁵¹.

Dans une lettre adressée à Jacob Negruzzi, Alecsandri indiquait lui-même le sens de ces pièces, dont il voulait faire une « galerie de types contemporains ». Destinée à accompagner une série de monologues parus dans la revue *Entretiens littéraires* ¹⁵², la lettre du poète rappelle d'assez près la préface de Jules Janin aux *Français peints par eux-mêmes*, ouvrage qu'il possédait sans doute dans sa belle bibliothèque de Mircești ¹⁵³. Désirant peindre des mœurs et des types destinés à disparaître, Alecsandri dirige ses regards, comme ses contemporains parisiens, vers la vie quotidienne des gens qui formaient « une sorte de tiers état dans les villes ». L'attitude qu'il adopte est assez souvent rétrospective, certains de ses monologues étant écrits tard, quand les types qu'il évoquait apparte-

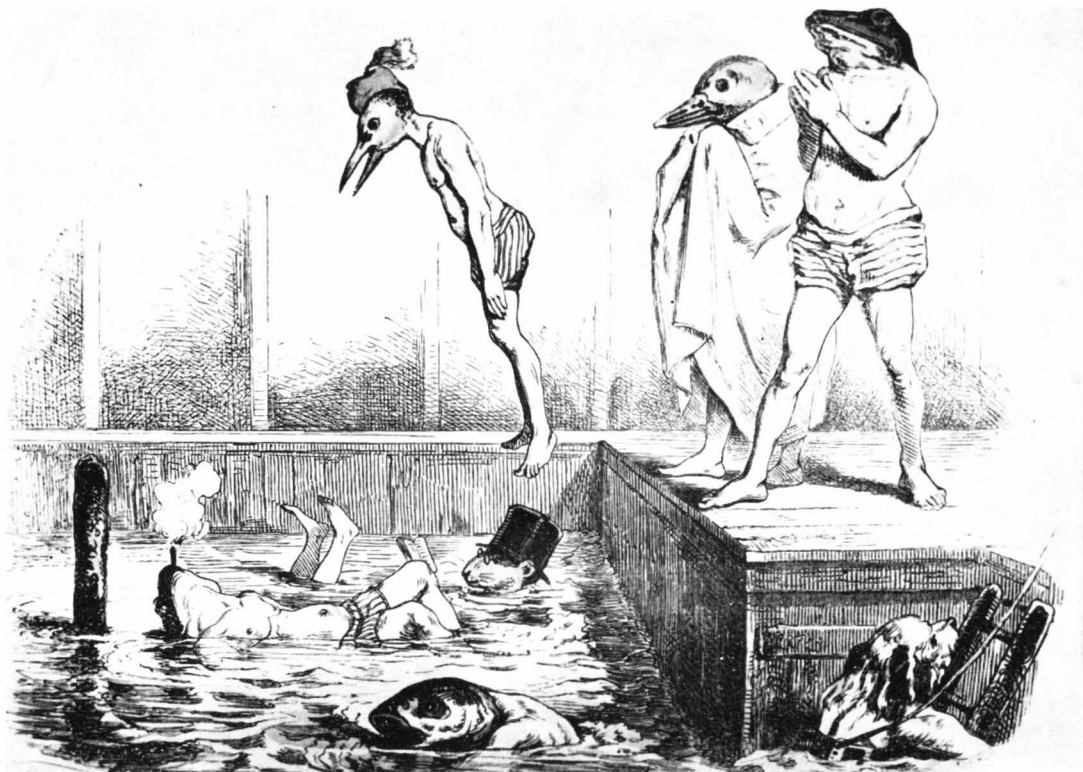


Fig. 34 — Grandville, *École de natation*. Gravure sur bois, d'après la lithographie de 1829. (*Métamorphoses du jour*).

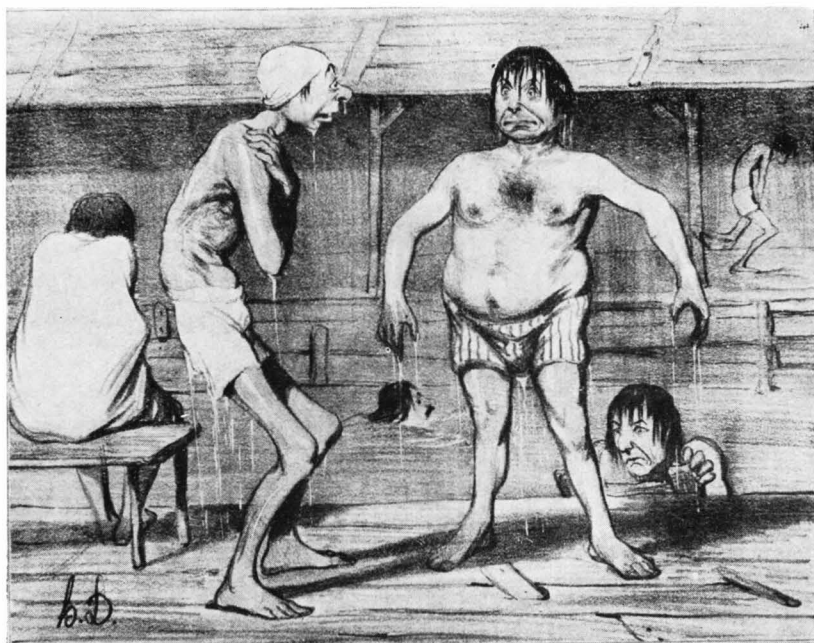


Fig. 35 — H. Daumier, *Baigneurs*. Lithographie. (*Le Charivari*, 11 juillet 1839. Delteil 760).



Fig. 36 — Louis-Henri de Rudder, *La Scène des grimaces*. Gravure sur bois. (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1844).

naient de plus en plus à un passé, d'où leur voix arrive jusqu'à nous avec l'irrémissible nostalgie de l'un d'entre eux, Barbou le Ménétrier :

Je m'en vais, je disparaïs
Comme une chanson d'antan.

Jules Janin exprimait au contraire, dans la préface de la publication de Curmer, l'aspiration de noter promptement les continus changements survenus dans la mentalité et l'aspect de la société, car, ainsi qu'il le disait, « l'humanité arrange toutes

les vingt-quatre heures ses ridicules et ses vices ». Par son texte, ainsi que par ses illustrations, ce livre devait devenir « un registre tout exprès pour y transcrire ces nuances si fines, si déliées et pourtant si vraies, de nos mœurs de chaque jour »¹⁵⁴. On était, en 1840–1842, à l'époque de l'apparition et de la diffusion non seulement des physiologies, mais aussi du daguerréotype, quand l'intérêt pour le quotidien et l'éphémère commençait à se faire jour, annonçant l'un des aspects essentiels de l'esthétique impressionniste. On avait remarqué des éléments impressionnistes dans le style et les sujets de certaines lithographies de Daumier¹⁵⁵. On pourrait envisager du même point de vue les illustrations de nombreuses physiologies, véritables instantanés de vie moderne, contribuant à la formation de ce goût pour l'observation des réalités citadines, qui occupera une place tellement importante dans la littérature et l'art après 1850, ainsi que de l'élément comique impliqué dans le contraste entre la capitale et la province, thème de prédilection des écrivains romantiques moldaves¹⁵⁶.

Si les affinités du sarcastique Eliade avec certains aspects de l'art de Daumier semblent évidentes, plus proche de l'ironie élégante et légère d'Alecsandri était sans doute Gavarni, auquel on pense involontairement en relisant certaines scènes d'*Agaki Flutur* (vers 1860) ou bien de *Jassy en carnaval* (1845). La première de ces pièces n'est qu'une adaptation d'après *L'Avare en gants jaunes* de Labiche¹⁵⁷; on trouvera peut-être le modèle français de la seconde. L'atmosphère de beaucoup de comédies d'Alecsandri n'en est pas moins apparentée au monde peint par Gavarni de 1837 à 1848 dans des suites comme *Les Fourberies des femmes en matière de sentiment*, *Le Carnaval à Paris*, *Les Étudiants*, *La Vie de jeune homme*, *Clichy*, *Souvenirs du bal Chicard*¹⁵⁸. Le fait s'explique en grande partie par l'influence exercée par Gavarni sur la littérature française de cette époque, où Alecsandri avait choisi tant de modèles

de ses comédies. « Il est bien peu de pièces où Gavarni, s'il le voulait, n'aurait pas à revendiquer des droits d'auteur » écrivait Théophile Gautier¹⁵⁹. Le même phénomène peut être observé en d'autres domaines de la vie littéraire autour de 1840. Une salle de bal rappelle à Balzac la légende de l'une des lithographies de l'artiste¹⁶⁰. L'auteur d'une *Physiologie de la vie conjugale* utilise des réparties des personnages de Gavarni, dont il décrit des planches « presque à chaque page »¹⁶¹. « Nous étions tous alors fous de Gavarni, fous de ses légendes », se souviendra un contemporain, de Chennevières¹⁶².

Alecsandri nous a laissé lui-même le témoignage de son admiration pour le spirituel chroniqueur de la vie parisienne, dans une lettre qu'il envoyait, de Borsec, en 1844, à son ami Jean Ghica: « *Que ne suis-je Gavarni pour faire le plus drôle album de caricatures qui soit jamais sorti du crayon d'un artiste. Figure -toi que je me trouve dans la société d'une trentaine d'invalides qui sont obligés de donner chaque jour gratis une représentation grimacière dans le genre de la fête des fous de Notre-Dame de Paris. Moi-même je fais le Quasimodo régulièrement sept fois par semaine et toutes les fois que je me permets ce luxe je pense au plaisir que tu éprouverais, sans doute, à voir ton tendre ami réduit à l'état d'un croquis de Gran[d]ville* »¹⁶³. Après l'invocation de la fantastique parade du grotesque du roman de Hugo, avec toutes ses « fantasmagories religieuses depuis Faune jusqu'à Belzébuth », avec ses profils d'animaux « depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau »¹⁶⁴, le nom de Grandville trouve naturellement sa place.

Bientôt après, Alecsandri dessinait à sa manière les planches de l'imaginaire album: « Vraiment c'est un spectacle très curieux de voir le matin tous les malades venir de tous côtés à la fontaine, les yeux encore gonflés de sommeil, leur verre à la main. Ils ressemblent à des coupables menés au lieu du supplice. Sur leur visage est peint

un frisson comique qui s'accroît dans la mesure où ils s'approchent de la source; mais surtout quand ils se décident de porter à la bouche le premier verre d'eau minérale, le tableau qu'ils offrent est digne du pinceau du célèbre Gavarni »¹⁶⁵. Mais, dans les lignes qui suivent, l'insistance sur la physionomie, la mobilité des traits, l'accent caricatural, évoquent plutôt Daumier: « Les muscles du visage se contractent, les sourcils se froncent, les yeux tournent, les lèvres se resserrent comme pour un doux baiser et toute sa physionomie devient une innocente et impayable caricature ». Les deux artistes collaboraient en même temps au *Charivari*, où Alecsandri avait eu souvent l'occasion de rencontrer leurs lithographies, sans donner trop d'importance à des particularités de style qui nous semblent aujourd'hui essentielles¹⁶⁶.

Et, pour que l'illusion du lecteur soit plus complète, le poète ajoute quelques dialogues semblables à ceux qui accompagnaient les dessins des artistes parisiens:

Ouais! comme l'eau est mauvaise aujourd'hui!

— Ça ne veut passer à aucun prix.

J'eusse volontiers préféré du champagne.

Ou bien:

Comment trouvez-vous l'eau ce matin, Madame la baronne?

— Tédestaple!

D'autres épisodes, avec les malades qui se jettent dans le bassin, en passant par les classiques hésitations provoquées par la froideur de l'eau, suivis d'incidents burlesques dans la mêlée de la sortie où ils se précipitent pour trouver leurs habits, rappelle l'un des thèmes des caricaturistes français, les « bains à quatre sous », occasionnant le plus spectaculaire déploiement d'anatomies grotesques et de grimaces étranges. Le modèle inégalable du genre avait été offert par Daumier dans *Les Baigneurs* [fig. 35]¹⁶⁷.

UNE IMITATION DU « GULLIVER » DE GRANDVILLE. La circulation du dessin satirique français dans les pays roumains est attestée par bien d'autres témoignages. Des dessins de Daumier, copiés par G. Venrich paraissaient dans l'*Almanach populaire* de Bucarest. Sous le titre *Patience conjugale* on y voit, en 1843, une lithographie où un vieillard aide une femme âgée à serrer un peloton de laine [fig. 37]. L'original de ce dessin est une planche de Daumier, parue dans le *Charivari* et reprise d'après une reproduction du *Musée pour rire*, l'une des nombreuses publications éditées par Philippon¹⁶⁸. Dans le journal, la légende est constituée par un dialogue débutant par ces paroles du vieillard : « D'ailleurs nous ne serions pas heureux ensemble ». Un long commentaire imagine dans l'*Almanach*, en partant du même dessin, l'histoire d'un mari persécuté, avec l'interprétation détaillée, quoique pas très spirituelle, des deux physionomies. Le mari serait « tenu un peu chichement, du moins selon qu'on en peut juger d'après son visage ». Plus étrange est l'idée du commentateur anonyme de proposer aussi, pour cette scène innocente, une interprétation politique. Qui pourrait dire si ce « drôle d'artiste » n'a pas voulu nous faire voir, dans le mari, « un ministre français » et, dans son autoritaire moitié, « la vieille Angleterre » ! Dans cette hypothèse le peloton de laine serait... « la Question d'Orient ». Une autre copie d'après Daumier, intitulée *Le Distrain*, paraissait deux années plus tard dans le même almanach bucarestois, reproduisant cette fois encore du *Musée pour rire*, un dessin publié d'abord dans le *Charivari*¹⁶⁹. Le commentateur y ajoute des anecdotes sur les étourdis s'imaginant que ce personnage qui lit à table en versant de l'eau dans son assiette, serait un écrivain « absorbé par la lecture de l'œuvre de la plus célèbre romancière française », George Sand apparemment. L'original de la première de ces images appartient aux *Croquis d'expressions*, celui

de la seconde à la *Galerie physionomique*, deux séries où Daumier se souvient de certaines études de figures de Louis Boilly, influencées par Lavater¹⁷⁰.

L'*Almanach populaire* reproduisit ensuite d'après le *Magasin pittoresque* deux dessins de Grandville [fig. 38]¹⁷¹. L'artiste y représente, en échelle descendante, la manifestation des instincts animaux sur la figure d'un malfaiteur et, par contraste, les progrès de l'intelligence et même du sens moral chez un chien. En désaccord avec le monde où il vivait ainsi qu'avec lui-même, Grandville exprime sa misanthropie et son dégoût, en commentant ces deux évolutions parallèles : « L'homme descend vers la brute ; l'animal monte vers l'homme ». Les dessins de Grandville, où la société de l'époque est présentée souvent dans des travestis animaux, n'apporte pas le sourire de La Fontaine, mais une vision tragique de l'existence. Ignorant cette perspective plus complexe, le texte de l'*Almanach* s'occupe de l'intelligence et de la fidélité des chiens en les exemplifiant par des anecdotes.

En janvier 1848 paraissait à Bucarest le premier volume des *Voyages de Gulliver*, dans la traduction de Jean Negulici, avec des illustrations lithographiées par lui d'après Grandville [fig. 39b]¹⁷². L'importance de la publication, au point de vue de la présentation graphique, est soulignée par une notice du *Courrier roumain* : « Les *Voyages de Gulliver* viennent de paraître dans la plus belle des éditions que nous avons pu avoir jusqu'ici. Ceux qui connaissent l'édition française illustrée auront un vif plaisir en voyant qu'un artiste roumain s'est efforcé d'égalier, pour l'honneur de sa nation, l'une des plus belles éditions parisiennes. Le voyage au Lilliput et celui de Brobdignag contiennent plus de trente vignettes, lithographiées par M. Negulici lui-même avec une louable application, en imitant la meilleure xylographie »¹⁷³.

Ce qui manque à cette note est la mention du nom de Grandville, l'auteur des

illustrations originales copiées par Negulici, avec des modifications qui, ainsi qu'on le verra, s'éloignent parfois de la conception de l'original. Des 450 vignettes dessinées par Grandville pour l'édition de 1838 ¹⁷⁴, Negulici retint pour les deux volumes de sa traduction environ 90, qu'il lithographia à la plume ¹⁷⁵. En examinant les planches de l'édition roumaine, on constate qu'elles portent généralement une double signature, le nom de Negulici ainsi que l'initiale G. qui indique discrètement, trop discrètement sans doute, l'auteur des illustrations, Grandville. Les initiales de celui-ci, J.J.G., ne figurent pas toujours au-dessous des vignettes de l'édition française, son nom étant imprimé dans le titre de l'ouvrage. Nous rencontrons souvent en échange, près des vignettes originales, le nom de ceux qui avaient gravé sur bois les dessins de Grandville (dont Brévière, Guillemot, Piaud, Sears, Verdeil). Negulici les remplaça par son propre nom, en tant qu'auteur de la transposition sur pierre. C'est là le sens de sa signature, mise afin d'indiquer son rôle d'interprète et non pas d'auteur. Les planches de Negulici portent aussi, habituellement, le nom de l'atelier Venrich où elles avaient été imprimées ¹⁷⁶.

Une différence essentielle entre les illustrations de l'édition française et celles de la traduction de Negulici est due, au point de vue graphique, à la modification des rapports entre le texte et l'image. Pour la plupart, les vignettes de Grandville sont encadrées dans le texte, avec des parties laissées expressément inachevées, afin de créer entre celui-ci, le blanc du papier et le dessin, de très variés et souvent inattendus rapports décoratifs. Les moyens techniques dont il disposait et surtout le recours à la lithographie ont déterminé Negulici à présenter les illustrations en planches hors-texte, parfois deux sur la même feuille, détachées de l'ambiance du texte et flottant dans des vides inexpressifs, ce qui nuit considérablement à leur effet. Afin d'éviter autant que possible ce défaut, Negulici intervient parfois, en parachevant

les dessins de Grandville dans un esprit anecdotique qui néglige précisément l'originalité de l'artiste, ce « côté fou » qui allait être remarqué avec intérêt par Baudelaire ¹⁷⁷. Gulliver en se faufilant péniblement parmi les maisons de Mildendo et, en quelque sorte, à travers les zones imprimées de la page qui semblent l'assiéger, est, chez Grandville, une image qui doit en grande partie son effet à ses dimensions très réduites et à ses formes simplifiées [fig. 40a]. Negulici dégage Gulliver de l'étroite ruelle où il se trouvait pris comme dans un songe; avec une certaine aisance il pose aux pieds du héros dessiné avec application des édifices semblables à des boîtes, et ajoute aux fenêtres et sur les toits des personnages s'agitant dans une atmosphère de bazar oriental [fig. 40b] ¹⁷⁸. L'élément anecdotique est ainsi développé aux dépens de l'art. Arrivé parmi les géants, à Brobdignag, Gulliver est porté à la bouche par un nourrisson qui le prend pour une poupée. Grandville nous fait sentir indirectement le rapport entre notre personnage et l'enfant des géants, tenu par la nourrice, en esquissant seulement la partie inférieure du visage de celle-ci, tandis que le front et le voile de la femme disparaissent comme si elle ne pouvait pas tenir dans notre angle visuel [fig. 41a]. Negulici termine le dessin en transformant ainsi cette scène inquiétante dans un paisible sujet de genre [fig. 41b] ¹⁷⁹. La chute de Gulliver dans une assiette remplie de lait prend, chez Grandville, les proportions d'une catastrophe à laquelle assistent deux géants, une femme dont on ne voit que le menton et la bouche et un vieillard présent uniquement par ses regards sinistres. De l'assiette, Grandville ne dessine que la partie où Gulliver se débat épouvanté par le cauchemar des deux visages penchés sur lui. En remplaçant une aventure fabuleuse par un banal accident, Negulici restitue à l'assiette sa rondeur et élimine les géants ¹⁸⁰. Une autre fois, dans le second volume, on rencontre une succession insolite d'êtres et d'objets (un chien, un



Fig. 37 — G. Venrich, *Patience conjugale*. Lithographie d'après Daumier. (*Calendar popular*, 1843).



Fig. 38 — G. Venrich, *L'Homme et le chien*. Lithographie d'après Grandville. (*Calendar popular*, 1847).

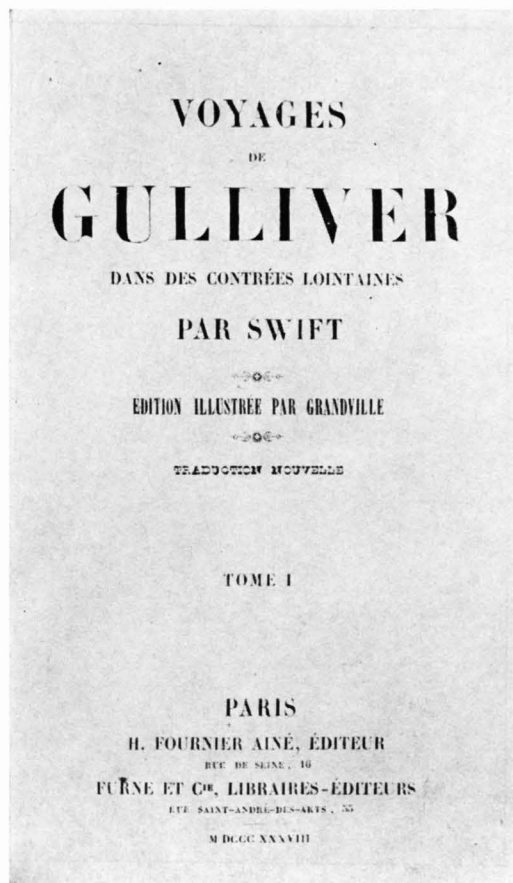


Fig. 39a — Swift, *Voyage de Gulliver*, 1838.

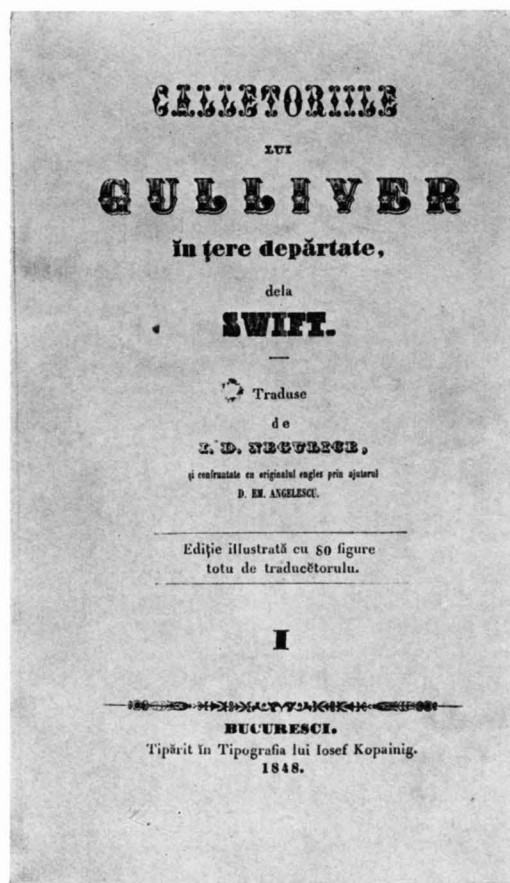


Fig. 39b — Swift, *Calatoriile lui Gulliver*. Traduc-tion de J. Negulici, 1848.

scarabée, une potence, un piège à rats, etc.), insérés successivement dans le texte de plusieurs pages et représentant les symboles, éventuellement subversifs, déchiffrés par la fantaisiste police secrète de Lagado dans la correspondance de certains suspects. Par leur incohérence ainsi que par leur concision épigrammatique, ces dessins, alternant avec de brefs passages du texte, ont l'air d'une série d'exclamations ironiques. Negulici groupe ces 20 vignettes sur une seule planche, conservant leur fonction illustrative d'éléments nécessaires à la compréhension du texte, mais supprimant leur valeur expressive.¹⁸¹

Le même penchant à l'anecdote se manifeste dans le choix des illustrations de l'édition roumaine. Un épisode typique pour l'imagination intensément onirique de Grandville, celui où Gulliver est atta-

qué par un immense batracien¹⁸² y est omis. Negulici retient toutefois l'image étrange et presque surréaliste de deux têtes en plâtre entamées par une scie¹⁸³. Grandville s'était éloigné cette fois lui-même du récit de Swift. Pour mettre d'accord les factions de Laputa, un médecin de ce pays avait imaginé de transplanter réciproquement des moitiés de cerveaux de gens appartenant à des partis opposés, afin de reconcilier à l'intérieur du même crâne les thèses antagonistes. Le dessinateur ne représente pas l'opération prise sur le vif; en se souvenant de la théorie des localisations cérébrales, il l'évoque par des têtes en plâtre, moulées d'après celles des individus en cause, selon les principes de Gall: « Toutes les fois que je faisais la connaissance d'une personne qui possédait à un degré éminent une qualité ou une

ni aucun tort à leurs maisons. Le peuple en fut averti par une proclamation qui annonçait le dessein que j'avais de visiter la ville. La muraille qui l'environnait était haute de deux pieds et demi, et épaisse au moins de onze pouces ; en sorte qu'un carrosse pouvait aller dessus et faire le tour de la ville en sûreté : cette muraille était flanquée de fortes tours à dix pieds de distance l'une de l'autre. Je passai par-dessus la porte occidentale, et je marchai très-lentement de côté par les deux principales rues, n'ayant qu'un pourpoint, de peur d'endommager les toits et les gouttières des maisons par les pans de mon justaucorps. J'allais avec une extrême circonspection, craignant de fouler aux pieds quelques gens qui étaient restés dans les rues, nonobstant les ordres précis signifiés à tout le



monde de se tenir chez soi durant ma marche. Les balcons, les fenêtres des premier, deuxième, troisième et quatrième étages, celles des greniers où galetas, et les gouttières même, étaient remplies d'une si grande foule

Fig. 40a — Grandville, *Gulliver à Mildendo*. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 40b — Jean Negulici, *Gulliver à Mildendo*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

faculté quelconque, je moulais sa tête. Pour en avoir la forme tout entière, je rasais les cheveux, à quoi plusieurs individus se prêtèrent de très bonne grâce, ou bien je rendais les contours extérieurs de la tête, en les mesurant et en les palpant. En peu d'années je formai ainsi une collection de quatre cents plâtres d'hommes de tous les états et de toutes les classes... »¹⁸⁴. La narration, contrastant bizarrement par son calme avec ces surprenantes occupations, pourrait en effet appartenir à l'histoire de Gulliver. C'est une note que Grandville, avec son sens particulier de l'humour implicite dans les actes se rapprochant, en apparence du moins, des confins de l'absurde, avait surprise dans le texte du créateur de la phrénologie.

Une autre illustration méritant d'être relevée, parmi celles copiées par Negulici, représente un groupe de cinq vieillards, les « struldbrug », êtres sans âge, d'une laideur obsédante, hérités d'un passé immémorial [fig. 43]¹⁸⁵. Leur modèle est le célèbre dessin de Léonard de Vinci conservé à Windsor¹⁸⁶, l'une des sources auxquelles ont puisé plus d'une fois les maîtres du grotesque, en commençant par Dürer et Bosch¹⁸⁷. On a remarqué, dans le dessin de Léonard, l'allure classique de la figure centrale, vue de profil, couronnée de lauriers et, malgré sa laideur, d'une « tragique dignité »¹⁸⁸. Ce serait peut-être un portrait idéal de l'artiste, au regard absent et lointain, parmi les têtes monstrueuses desquelles semble le séparer

Sur la fin du dîner, la nourrice entra, portant dans ses bras un enfant de l'âge d'un an, qui, aussitôt qu'il m'aperçut, poussa des cris si forts, qu'on aurait pu, je crois, les entendre du pont de Londres jusqu'à Chelsea. L'enfant, me regardant comme une poupée, criait afin de m'avoir pour lui servir de jouet. La mère, par pure faiblesse, me mit à la portée de l'enfant, qui se saisit bientôt



de moi, et mit ma tête dans sa bouche, où je commençai à hurler si horriblement, que l'enfant effrayé me laissa

Fig. 41a — Grandville, Gulliver et l'enfant des géants. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).



Fig. 41b — Jean Negulici, Gulliver et l'enfant des géants. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

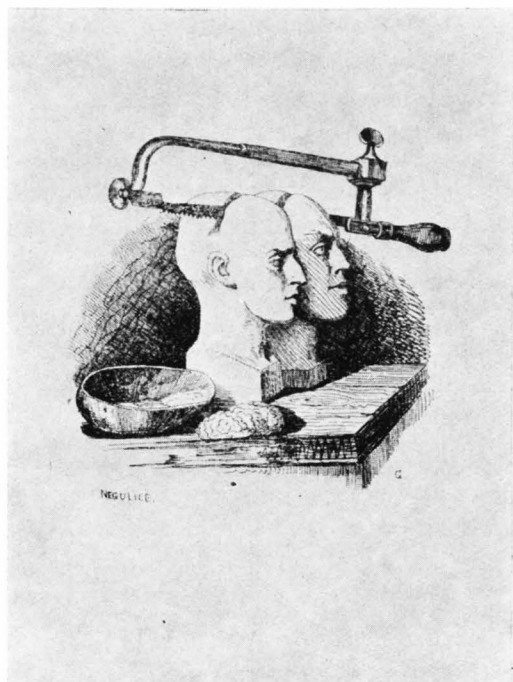


Fig. 42 — Jean Negulici, *Expérience phrénologique*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).



Fig. 43 — Jean Negulici, *Les « Struldbrugg »*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

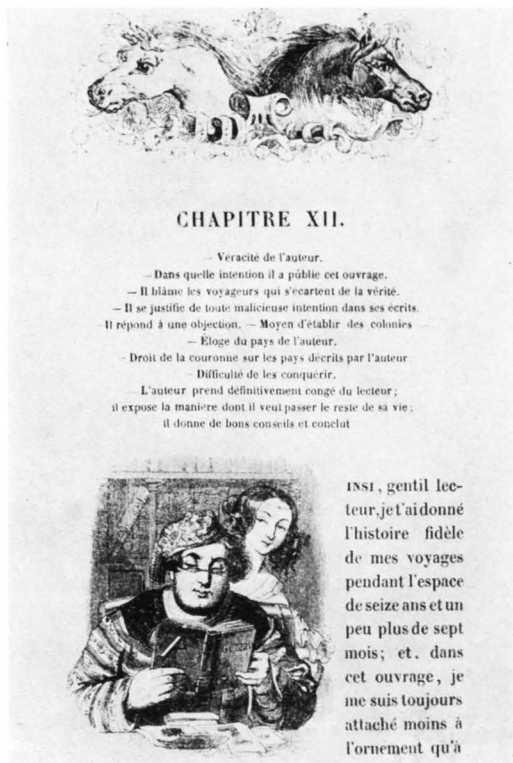


Fig. 44a — Grandville, *Un Lecteur*. Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).

un seuil invisible. Les vieillards de Grandville appartiennent tous à la même famille morale, représentant le mal par la stupidité et la décrépitude, dignes contemporains des juges du procès d'Avril. Le personnage couronné et serein du dessin de Léonard est déplacé ici à droite¹⁸⁹ et descendu au niveau sous-humain de ses compagnons, dont l'expression semble concentrée dans le ricanement inconscient de celui du milieu de la composition.

Le défaut d'affinités réelles entre Negulici et son modèle français est particulièrement mis en évidence par une planche qui, manquant des exemplaires connus de sa traduction, y figurait toutefois, selon le témoignage d'un contemporain, au premier volume¹⁹⁰. Une vignette de l'édition originale représente, dans une scène d'intérieur, l'un des lecteurs du roman, devant lesquels Gulliver fait, au dernier chapitre, sa profession de foi sur la véracité de ses



Fig. 44b — Jean Negulici, *Autoportrait*. Lithographie d'après Grandville. (Swift, *Caletoriile lui Gulliver*, 1848).

exploits [fig. 44a]¹⁹¹. C'est un bourgeois bien nourri, confortablement installé devant sa bibliothèque, par-dessus l'épaule duquel se montre le visage d'une jeune femme. Negulici reproduit la scène, développant certains accessoires, donnant au lecteur ses propres traits et, à la femme, ceux de sa compagne, la blonde, belle et, à ce qu'il paraît, peu constante Anne Sibarti. La composition de Grandville est, comme d'habitude, inversée, ce qui nuit à son équilibre, effet auquel contribue aussi l'insistance sur les traits de la femme, détournant notre attention du personnage principal [fig. 44b]. Parmi les centaines d'images si souvent fantastiques des deux volumes de Grandville, Negulici choisit, pour cadre de son portrait, la paix de cette idylle domestique, port abrité des tempêtes, jusqu'auquel arrive l'écho des aventures de Gulliver. Nous y devinons l'expression du rêve, jamais réalisé chez cet artiste,



Fig. 45 — Grandville, *Le Roi de Laputa* (autoportrait de l'artiste). Gravure sur bois. (Swift, *Voyages de Gulliver*, 1838).

Fig. 46 — David d'Angers, *Portrait de Grandville*. Relief. 1841. (D'après une gravure sur bois du *Magasin pittoresque*, 1855).



Fig. 47 — Grandville, *Autoportrait*. Gravure sur bois. (*Cent Proverbes*, 1845).

destiné à vivre et à disparaître au milieu des luttes politiques, d'une existence calme et contemplative, ainsi que ce goût de la réalité tangible et immédiate, constituant l'un des éléments de l'ambiance Biedermeier.

Dans son vaste œuvre d'illustrateur, Grandville avait trouvé souvent l'occasion de faire son propre portrait, ce qui sans doute ne pouvait pas échapper à Negulici. Dans les *Cent proverbes*, l'artiste, tenant une marotte, insigne de la magistrature comique, écrit son nom sur un mur [fig. 47] ¹⁹². On reconnaît ses traits dans ceux du héros principal du roman *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, de Louis Reybaud ¹⁹³. Grandville ne manifeste pas de complaisance pour sa physionomie, montrant au contraire beaucoup d'inventivité dans la recherche de ses virtualités caricaturales ¹⁹⁴. Un de ses amis, Edouard Char-ton, l'évoquait « maigre, chétif, d'une taille au-dessous de la moyenne, ni beau ni laid, peu soucieux de parure et laissant d'ordinaire ses cheveux et sa barbe en désordre ». Toute l'expression de sa physionomie était dans ses yeux « d'une extrême mobilité, tour à tour souriants, vifs ou inquiets », dans sa bouche vive et fine ¹⁹⁵. Dans *Jérôme Paturot* il y a aussi une allusion autobiographique. Malvine, la femme de l'héros, fait des papillottes des poèmes de son mari, sort qui n'était pas toujours épargné aux dessins de Grandville ¹⁹⁶.

Mais Grandville ne se contentait pas de représenter ses traits avec l'ironie de son tempérament romantique. Ses autoportraits touchent parfois à un registre plus grave. Par l'intermédiaire de quelque gravure il semble avoir connu le tableau du Caravage de la Galerie Borghese, où selon une légende très répandue, le grand peintre s'était représenté sous les traits douloureux de Goliath ¹⁹⁷. Parmi les illustrations de *Gulliver*, le dessinateur français introduit lui aussi un pareil autoportrait, en prêtant ses traits au roi de Laputa. Un œil clos et l'autre tourné d'un air extatique vers le ciel, le roi porte une sorte de boucle d'oreil-

le figurant un équerre, symbole des exercices mathématiques où vivaient entièrement absorbés les hommes de son étrange pays et, en même temps, emblème connu de la mélancolie [fig. 45] ¹⁹⁸. Avec le roi géomètre Grandville se plaçait ainsi sous le signe du ténébreux Saturne. Mais en regardant de plus près cette figure à la bouche entrouverte par la souffrance, les cheveux et la barbe en désordre, on s'aperçoit que le roi est en même temps Jésus, ressemblant à celui du *Couronnement d'Épines*, peint par Bosch (Escorial) ¹⁹⁹. Ce qui rend cette image plus étrange est le diadème du roi devenu une dérisoire couronne de bouffon à clochettes, étoiles et semi-lunes, marqué par la lettre J rayonnant au-dessus, l'initiale du prénom de l'artiste et en même temps du mot avec lequel commence l'un des chapitres du livre. Entre le grotesque et le fantastique, Grandville éprouvait un sentiment présent aussi dans l'œuvre de Flaubert, qui, ayant sous les yeux la *Tentation de Saint Antoine*, gravée par Callot, écrira en 1846: « Le grotesque triste a pour moi un charme inouï; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait rire, mais rêver longuement » ²⁰⁰. Callot était d'ailleurs le précurseur spirituel d'une grande partie du monde créé par Grandville dans ses illustrations

VI

AU SEUIL DE LA MODERNITÉ. Parmi les livres qui arrivaient à Jassy vers 1850 ²⁰¹ il y avait plusieurs publications amplement illustrées, apparentées au genre littéraire des physiologies. *La Grande Ville* en est une, ce *Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique* ²⁰², avec des illustrations de Gavarni, Victor Adam, H. Emy, Traviès, H. Monnier et, au premier rang, de Daumier, dont la contribution consistait cette fois en 58 images, esquisses rapides auxquelles le graveur a conservé l'accent et la fraîcheur ²⁰³. *Les Étrangers à Paris* ²⁰⁴ était un volume concernant de plus près les Roumains. Parmi



Fig. 48 — H. Emy, *Le Moldo-Valaque à Paris*. Gravure sur bois. (*Les Étrangers à Paris*, 1846).



Fig. 49 — Gavarni, *Flammèche en voyage*. Gravure sur bois. (*Le Diable à Paris*, 1845).

ses illustrations il y a deux planches signées par H. Emy et Th. Guérin, consacrées aux Moldo-Valaques et destinées à orner un texte plein de divagations mélodramatiques de Stanislas Bellanger. Le Moldo-Valaque y est représenté par H. Emy dans une élégante tenue mondaine [fig. 48], comme était alors celle de Georges de Bellio, ce neveu de boyards de l'ancien régime, qui passera sa jeunesse dans le Paris de Gavarni et de Constantin Guys, avant de devenir l'ami des impressionnistes²⁰⁵. Dans la version du superficiel Bellanger, le Moldo-Valaque est surtout frivole et adonné aux femmes, inspirant peut-être la boutade de Baudelaire dans le *Tintamarre*: « Paris galant menace d'émigrer [...] Clotilde Bacchanal a jeté son dévolu sur l'hospodar de Moldavie »²⁰⁶. L'extravagante héroïne du *Juif errant* paraît, dans son costume de gitane, « bizarre et d'un caractère singulièrement saltimbanque »²⁰⁷, dans plusieurs vignettes de Gavarni [fig. 52]. Mais le poète des *Fleurs du mal* pouvait penser

aussi à un fait réel. L'escapade moldave de la comtesse Dash, la romancière mariée en secret à l'un des fils du prince régnant Michel Stourdza, l'impétueux « beizadé » Grégoire, et vite expulsée du pays par un judicieux acte d'autorité paternelle²⁰⁸, était sans doute connue à Paris. Théodore Codresco traduit les pages de Bellanger²⁰⁹ en s'efforçant de trouver des équivalents roumains aux mots où l'auteur, obscur contemporain de Baudelaire, évoquait l'atmosphère moderne de la métropole: « Tout pâlit, tout disparaît à côté des rues étroites de Paris, de ses maisons en forme de cages à poulets, [...] de son pavé boueux et glissant, de son gaz délétère, de son bruit infernal ». L'ombre du grand poète passe un moment sur la page jaunie où Bellanger montre les Moldo-Valaques découvrant le charme de la vie citadine et subissant « l'influence de l'air inanalysable que, de tous côtés, ils respirent ». « Paris marche à grands pas vers la perfection, — nous allons dire vers la décadence, tant



Fig. 50 — Grandville, *Le Bal des fleurs*. Gravure sur acier. (*Les Fleurs animées*, 1847).

ces deux mots nous semblent se toucher ». Codresco emploie dans sa traduction un mot patriarcal, qu'on dirait tiré des vieilles chroniques moldaves, « descreştire », pour exprimer la notion de la moderne décadence.

Beaucoup plus apprécié est aujourd'hui un troisième livre, *Le Diable à Paris*²¹⁰, à cause de ses 200 types parisiens dessinés par Gavarni. *L'Abeille roumaine* donnait, dès 1845, sous le titre *Voyage du diable*, une adaptation du prologue, écrit par P.J. Stahl²¹¹. L'auteur anonyme de la version roumaine y ajoute un accoutrement de Satan « selon la mode parisienne » : bottines de prune, pantalons quadrillés, gilet rayé et un assez mal assorti bur-nous « à l'Abd el-Kader ». Sur ses cheveux

blonds le diable porte un béret orné d'« hiéroglyphes ». Cette baroque apparition prouve de la part de son auteur, qui cite d'ailleurs les pittoresques images de l'enfer qu'on rencontre souvent peintes à l'entrée des églises roumaines, une évidente incompréhension de l'art de Gavarni, dans l'interprétation duquel l'émissaire du diable, Flammèche, se présente avec l'élégance d'un dandy vêtu de noir, tenant une lanterne magique [fig. 49]. Le Satan de l'adaptation roumaine envoie lui aussi un alerte diabolin, Sarsaïla, pour s'enquérir des habitants de Jassy, dont on lui avait dit qu'ils avaient abandonné leurs vieux habits « avant que les nouveaux eussent été prêts », qu'ils étudiaient des « dialectes étrangers », qu'ils aimaient « le luxe et les romans » et, à l'instar de Madame Kiritza, sorte de Madame Angot moldave, créée par Alecsandri, se laissaient prendre par la « manie des voyages ».

On aimait Grandville, dont les œuvres figurent sur les listes du libraire Hennig, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*²¹², les *Fleurs animées*²¹³ et *Les Étoiles, dernière féerie*²¹⁴. En 1841 le *Glaneur moldo-valaque*, revue bilingue paraissant à Jassy, avait publié, dans le texte original de P.J. Stahl et dans la traduction de N. Macaresco, un conte extrait de l'une des premières livraisons des *Scènes illustrées* par Grandville : *Les Aventures d'un papillon*²¹⁵. Horticulteur passionné, l'écrivain Constantin Negruzzi imaginera un bal des fleurs, semblable à celui des *Fleurs animées* :

« L'orchestre était prêt, les pinsons et les merles dans les arbres, les étourneaux et les rainettes dans l'herbe, faisaient une musique originale. Les cavaliers et les dames ne manquaient pas ; l'assemblée était nombreuse. Le lys, la pivoine *poenia* et le rosier, invitèrent des camélias, des fuchsias et des azalées, la digitale, la campanule *campanula*, le pavot *papaver* et le bluet *centaurea*, choisirent des œillets *dianthus*, des giroflées *cheiranthus*, des coquelicots *glaucium* et des asclépias. L'aconit *aconitum* et la valériane se mirent auprès de la

mandragore *atropa* et la danse commença. Je me tenais à l'écart et j'écoutais leur conversation ²¹⁶ ». Dans cette réunion vieillotte, la danse lente des fleurs de Negruzzi semble plutôt un menuet ou une gavotte, tandis que les ballerines de Grandville [fig. 50] forment un ensemble scénique spectaculaire, dans le rythme animé qui sera bientôt celui des opérettes d'Offenbach.

Le même illustrateur est mentionné par Constantin Negri dans une lettre adressée en 1856 à Jean Ghica, où il parle de Basile Alecsandri comme d'un « garçon ou célibataire terrible, dans le sens de Gran[d]-ville » ²¹⁷ car, inflammable « comme une étoupe soufrée, joli cœur d'opéra comique », le poète semble avoir été un danseur infatigable: « la chorégraphie est son fort, s'il ne danse peut-être pas aussi bien que Vestris le grand ²¹⁸, cela ne l'empêche pas cependant de danser tout autant, si ce n'est même plus, Dieu me pardonne! » De vieux souvenirs éclairaient peut-être le sourire de Negri, qui avait connu Alecsandri à Paris en plein carnaval, dans la frénétique mêlée du bal Musard ²¹⁹, peinte par Balzac dans un roman dont l'action se passe en 1838, l'année de la rencontre des deux amis ²²⁰. Une sorte de physiologie de ce lieu de plaisir, écrite par Louis Huart ²²¹, et accompagnant un dessin de Gavarni [fig. 51], insiste surtout sur le galop par lequel on y finissait la nuit: « six mille danseurs s'élancent comme des fous; cette ronde infernale se met à tourner, en entraînant tout ce qu'elle rencontre sur son passage, à l'instar des trombes les plus furieuses ». À Negri, qui sentait l'approche de la vieillesse (« tout cassé que je commence à être » ²²²), l'image du bal de 1838 se sera présentée avec la mélancolie prématurée de l'évocation de Balzac: « Cet immense final ne pourrait-il pas servir de symbole à une époque où, depuis cinquante ans, tout défile avec la rapidité d'un rêve? » ²²³. Tous ces éléments, s'ajoutant à l'allusion aux *Enfants terribles* ²²⁴, font penser pourtant à Gavarni, le poète du car-



naval parisien ²²⁵, que, dans sa lettre de 1856, Negri aura confondu, écrivant à la hâte, avec Grandville.

La mort prématurée de Negulici a privé l'art roumain du XIX^e siècle d'une de ses rares vocations d'illustrateurs. L'activité littéraire du peintre, son projet d'éditer une bibliothèque universelle où, à côté du *Gulliver*, début assez modeste mais point négligeable, devaient paraître encore, dans la section de la « Critique » (le mot est évidemment pris au sens de critique sociale), d'autres romans illustrés (*Gil Blas*, *Don Quichotte*, *Le Diable boiteux*) ²²⁶, ainsi que son intention de collaborer au *Magasin pittoresque* ²²⁷, sans doute avec des sujets roumains, témoignent de cette vocation. Quoi qu'il en soit, l'évolution de la

Fig. 51 — Gavarni, *Le Bal Musard*. Lithographie. (Musée pour rire, 1839).



Fig. 52 — Gavarni,
La Reine Bacchanal.
Gravure sur bois.
(Eugène Sue, *Le Juif
errant*, 1845).

littérature roumaine, où les tendances satiriques et réalistes s'accroissaient, indiquait presque inévitablement le modèle du livre illustré français. Dans la seconde version manuscrite du roman *L'Histoire d'Aleco Șoricesco*²²⁸, adapté d'après L. Reybaud, Jean Ghica avait réservé des places aux illustrations, selon l'exemple de celles dessinées par Grandville pour l'édition de 1846 de *Jérôme Paturot*²²⁹. Le texte de l'écrivain roumain, dont on ne connaît qu'un fragment, ne rencontre toutefois que dans un seul passage le sujet de l'une des images de l'édition française [fig. 53], celui où le héros se souvient de sa crise romantique: « Non mon ami! Tel que tu me vois, je n'ai pas toujours été aussi gros, aux joues vermeilles et aux cheveux courts; j'ai eu de longs cheveux, le visage pâle; [...] j'ai élevé Victor Hugo et Alexandre

Dumas jusqu'aux cieux et j'ai précipité Corneille, Racine et Voltaire au fond du Tartare »²³⁰. À l'exception d'une image du Vésuve, les sujets des illustrations prévues par Ghica, dans le fragment conservé, sont d'inspiration locale: la transition de l'ancien régime à l'époque moderne (« afin que nos arrière-petits-neveux sachent, si quelque chose leur restera encore dans l'ordre moral, les épreuves auxquelles ont été soumis les Roumains dans le siècle de transition où ils vivent ») — la grande fresque des *Lettres à Basile Alecsandri*, le chef d'œuvre de Ghica, résumée dans une image —; un jeune homme souhaitant la bonne année au prince régnant, en le touchant selon un vieil usage avec la « sorcova », un tailleur prenant au même adolescent, encore vêtu de « ceacșiri », larges pantalons à la turque, la mesure pour un complet de mode occidentale²³¹. Ghica pensait sans doute à un artiste roumain, on ne peut pas préciser lequel, car, vers 1857, date présumée du fragment en cause²³², Neguțici reposait dans sa tombe d'exilé.

Après l'échec des mouvements révolutionnaires de 1848, de nouvelles mesures de la censure diminuèrent considérablement la circulation de la presse française dans les Principautés. Le gouvernement de Michel Stourdza défendit, sous des peines sévères, l'entrée en Moldavie de tout périodique français « dans n'importe quelles conditions, soit ouvertement, soit en secret », à l'exception des journaux officiels, le *Moniteur*, le *Journal des Débats* et le *Constitutionnel*, ainsi que des journaux de modes²³³. Le *Charivari* ne put circuler légalement en Moldavie pendant plusieurs années. Cela ne veut pas dire que ce journal ne continuait pas à jouir de la sympathie des intellectuels roumains. En exil à Constantinople, Zoé Goleșco faisait part à ses fils Étienne et Nicolas de son admiration pour l'attitude courageuse de cette publication, dont elle partageait les tendances politiques: « J'ai lu le *Charivari* et il m'a fait beaucoup rire. Vraiment les Français

sont uniques pour tourner tout en ridicule et surtout quand ils ont fortement raison; car le gouvernement actuel de la France fait pitié et sa politique d'aujourd'hui lui fait honte. La France libre et progressive d'autrefois vient de reculer d'un siècle [...]. Voilà, du moins d'après sa politique, comment elle doit être jugée par tous ceux qui croient à la lumière. Mais, comme vous le dites vous-mêmes, ne désespérons pas et ayons foi dans l'avenir » ²³⁴.

La déception de la mère des Golesco était due à l'attitude de la majorité conservatrice de l'Assemblée législative française, qui devait mener bientôt au gouvernement autoritaire du prince Louis-Napoléon. C'est contre les députés conservateurs que seront dirigées les caricatures de Daumier formant la série des *Représentants représentés* ²³⁵. Pendant quelque temps les espérances des patriotes roumains semblèrent vaines, l'horizon politique s'obscurcissant de plus en plus. Après le commencement de la guerre de Crimée, le Secrétariat d'État de la Moldavie intervenait auprès de l'agence autrichienne de Jassy demandant qu'on veillât à ce que le *Charivari* et la *Gazette de Transylvanie*, journaux sévèrement interdits depuis 1849, ne pussent plus passer la frontière du côté de l'Autriche ²³⁶. Quoique défendu, le *Charivari* avait donc conservé des lecteurs en Moldavie, où il continuait à être introduit « abusivement » selon l'expression du Secrétariat. L'intervention du gouvernement de Jassy s'explique, en ce qui concerne le journal français, par la violente campagne de celui-ci contre le tsar Nicolas I^{er} et son régime autocratique ²³⁷.

En s'adressant à sa muse satirique « leste et bariolée », Eliade évoquait dans un poème burlesque écrit à Paris, aux allusions politiques assez obscures, mais d'une remarquable saveur verbale ²³⁸, l'en-tête du journal qui lui était depuis si longtemps familier:

Le ventru Charivari
Oublie le tambour et la grosse caisse ²³⁹
Et la musette et les cymbales.



Du 24 novembre 1833 au 20 janvier 1834, l'en-tête du *Charivari*, gravé d'après un dessin de Daumier, avait représenté les artistes qui en fournissaient l'illustration sous l'aspect d'un orchestre donnant un concert « charivarique » [fig. 54]. Au milieu il y a Philipon, très jeune, frappant la grosse caisse, à gauche c'est Julien, aux cymbales et à droite Daumier, presque un adolescent encore, avec un tambour basque; le dernier enfin, dans la même direction, Traviès soufflant dans un instrument semblable à un cornet à piston, dont on ne voit que la partie d'en haut, ce qui amena peut-être Eliade à le prendre pour une musette ²⁴⁰. En 1855, l'année où fut écrit ce poème, l'en-tête du *Charivari* était depuis longtemps celui dessiné par Grandville: un personnage « ventru », la grosse caisse sur les genoux, dans laquelle il frappe d'une poignée de plumes et d'un porte-crayon, symbolisant le texte et l'illustration [fig. 55]. Les deux images se sont superposées dans la mémoire du poète.

En 1856 quand, avant de quitter le trône, le prince Grégoire Ghica abolit la censure en Moldavie ²⁴¹, préparant ainsi la réalisation de l'union des Principautés, les journaux français y circulèrent de nouveau

Fig. 53 — Grandville, *Les Romantiques détruisant les bustes des poètes classiques*. Gravure sur bois. (L. Reybaud. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1846).



Fig. 54 — H. Daumier, *L'En-tête du « Charivari » en 1833-1834*. Gravure sur bois. (Bouvy, 6).

librement. Un écho de la présence du *Charivari* à Jassy est une lithographie d'Alexandre Assaki, imitée d'après Daumier²⁴², dans *l'Almanach pour les Roumains* de 1857²⁴³. Les crinolines à la mode, gonflées par le vent, sont transformées par Daumier en des moyens de locomotion portant les élégantes du temps dans les airs [fig. 56a]. La plaisanterie est reprise par Assaki, qui ajoute en bas du dessin un homme avec une lanterne, ainsi que deux autres courant à cheval à la recherche des femmes qui s'envolent au-dessus d'eux [fig. 56b]. *L'Almanach* publie aussi des vers inspirés par cette illustration:

Suivant une méthode nouvelle
Les dames avec une machine
Qu'on appelle crinoline
Se promènent au [jardin de] Copou.

Les patriotes roumains n'ignoraient pas sans doute la contribution que les dessins et les articles du *Charivari* pouvaient apporter à la cause de l'union des Principautés. Démètre Ralet se demandait si l'emploi erroné de certains mots (anatomie pour autonomie, suzeraineté pour souveraineté) dû à l'inexpérience politique de quelques-uns des membres du corps électoral, ne pouvait pas offrir des sujets de plaisanteries au redoutable journal²⁴⁴. Jean Balaceano proposait à Basile Alecsandri de signaler à la rédaction, dans l'intérêt de l'union, « des faits, des idées, des détails comiques sur nos hommes et sur nos choses »²⁴⁵. Le *Charivari* avait attaqué le lieutenant princier Vogoridés et avait publié, dans un seul mois, 19 articles consacrés au thème, alors d'intérêt européen, de l'union des

QUATRIÈME ANNÉE.

Bureau de la rédaction et de l'administration, à Paris,
RUE DE CROISSANT, 16. HOTEL COLEBERT.

La reproduction des articles et des dessins est
interdite à l'étranger.

LUNDI 1^{er} JANVIER 1855.

PARIS, 5 mois. 18 fr.
DÉPARTEMENTS, 3 mois. . . . 20

Les abonnements datent des 1^{er} et 16 de chaque mois.

La reproduction des articles et des dessins est
interdite à l'étranger.

LE CHARIVARI.

Fig. 55 — Grandville, *L'En-tête du « Charivari » en 1855*. Gravure sur bois.



Fig. 56a — H. Daumier, *Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode*. Lithographie. (*Le Charivari*, 16 avril 1856. Delteil 2759).

Principautés²¹⁶. Trois années plus tard, le 1^{er} janvier 1860, le *Charivari* se trouvait à la portée du public de Jassy dans le

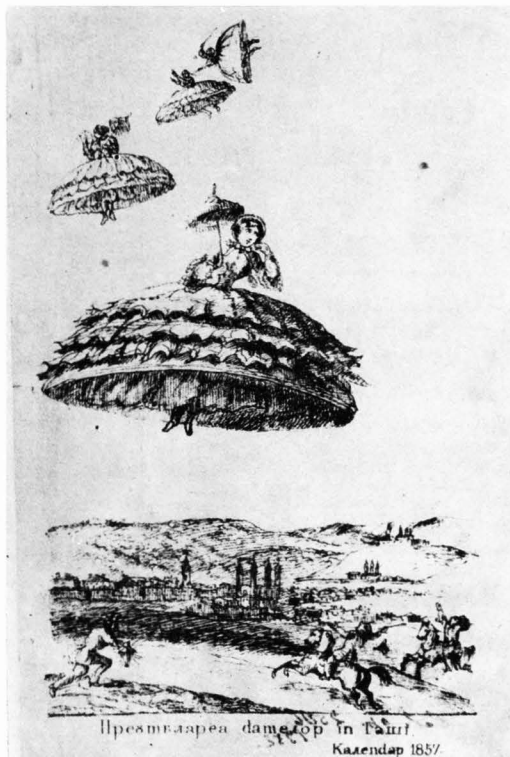


Fig. 56b — Alexandre Assaki, *Promenade des dames à Jassy*. Lithographie d'après Daumier. (*Calendar pentru poporul românesc*, 1857).

cabinet de lecture du journal unioniste *L'Étoile du Danube*²⁴⁷, fondé par Kogalniceano.

ANNEXES

I. PHYSIOLOGIES MENTIONNÉES DANS LE CATALOGUE DU CABINET DE LECTURE DE LA LIBRAIRIE ADOLPHE HENNIG DE JASSY (1843)²⁴⁸

Bien que formant un chapitre à part (p. 35–36), les physiologies ne sont pas groupées dans ce catalogue selon un ordre déterminé. Leurs titres s'y présentent abrégés, ainsi que les noms des auteurs. Les indications bibliographiques (années de publication, éditeurs) manquent, comme d'ailleurs toute indication concernant les illustrateurs.

Dans la liste qui suit ces précisions ont été données, y compris l'identification des pseudonymes, d'après le travail récent d'Andrée Lhéritier sur les physiologies conservées à la Bibliothèque Nationale²⁴⁹; pour celles illustrées par Daumier nous avons ajouté des références au catalogue

d'Eugène Bouvy²⁵⁰. Nous avons renvoyé aussi aux mentions du répertoire établi par G. Vicaire²⁵¹. Les numéros du catalogue de la librairie Hennig précèdent, dans nos notices, ceux des autres publications. En suivant l'exemple de G. Vicaire, nous avons adopté l'ordre alphabétique des titres, ce qui rend la liste plus facile à consulter:

[1] *Physiologie et hygiène de la Barbe et des moustaches*, par Eugène Dulac. Paris, Lachapelle, 1842. 128 p.; initiales ornées. *Bibl.*: Hennig, 1560; Vicaire, col. 628; Lhéritier, 121.

[2] *Physiologie du Bas-Bleu*, par Frédéric Soulié. Vignettes de Jules Vernier. Paris, Aubert; Lavigne,

[1841]. 124 p.; 50 ill. *Bibl.*: Hennig, 1583; Vicaire, col. 590; Lhéritier, 74.

[3] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 58 ill. *Bibl.*: Hennig, 1566; Vicaire, col. 591; Lhéritier, 88.

[4] *Physiologie du Chasseur*, par Deyeux. Vignettes d'Eugène Forest. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 53 ill. *Bibl.*: Hennig, 1585; Vicaire, col. 594; Lhéritier, 60.

[5] *Physiologie du Cocu*, par un vieux célibataire [Callixte-Zevon Allec]. Paris, Fiquet, 1841. 126 p.; 40 ill. de Gagniet. *Bibl.*: Hennig, 1581; Vicaire, col. 595; Lhéritier, 46.

[6] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 117 p.; 54 ill. *Bibl.*: Hennig, 1561; Vicaire, col. 596; Lhéritier, 117.

[7] *Physiologie de l'Écolier*, par Edouard Ourliac. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 124 p.; 57 ill.; couverture et titre ill. par Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1570; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 42; Bouvy, 560.

[8] *Physiologie de l'Employé*, par M. de Balzac. Vignettes par M. Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 54 ill. *Bibl.*: Hennig, 1567; Vicaire, col. 598; Lhéritier, 45.

[9] *Physiologie de l'Étudiant*, par M. Louis Huart. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 122 p.; 63 ill. *Bibl.*: Hennig, 1572; Vicaire, col. 599-600; Lhéritier, 25.

[10] *Physiologie de la Femme*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842. 127 p.; 65 ill. *Bibl.*: Hennig, 1576; Vicaire, col. 600; Lhéritier, 124.

[11] *Physiologie de la Femme entretenue*, par... Moi [Jacques Arago]. Paris, Breteau et Pichery, 1840. 122 p.; 16 ill. de Lorentz. *Bibl.*: Hennig, 1580; Vicaire, col. 600; Lhéritier, 18.

[12] *Physiologie de la Femme la plus malheureuse du monde*, par Edouard Lemoine. Vignettes de Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 ill. *Bibl.*: Hennig, 1574; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 76.

[13] *Physiologie du Flâneur*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 65 ill., dont 7 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1562; Vicaire, col. 601; Lhéritier, 30; Bouvy, 421-427.

[14] *Physiologie du Floueur*, par Ch. Philippon. Vignettes par Daumier, Lorentz, Ch. Vernier et Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1842]. 121 p.; 64 ill. dont 17 de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1559; Vicaire, col. 601-602; Lhéritier, 129; Bouvy, 428-444.

[15] *Physiologie du Gamin de Paris, galopin industriel*, par E. Bourget. Illustrations de Markl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1842]. 124 p.;

66 ill., dont une de Daumier; initiales ornées de H. Emy. *Bibl.*: Hennig, 1584; Vicaire, col. 603; Lhéritier, 109; Bouvy, 420 g.

[16] *Physiologie de l'Homme à bonnes fortunes*, par Edouard Lemoine. Vignettes de MM. Alophe et Janet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 127 p.; 55 ill.; couverture et titre ill. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1573; Vicaire, col. 604; Lhéritier, 50; Bouvy, 420 h.

[17] *Physiologie de l'Homme de loi*, par un homme de plume. Vignettes de MM. Trimolet et Maurisset. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 112 p.; 54 ill.; couverture et titre ill. de Daumier. *Bibl.*: Hennig, 1577; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 33; Bouvy, 420 h.

[18] *Physiologie de l'Homme marié*, par Ch. Paul de Kock. Illustrations de Marckl. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, [1841]. 128 p.; 51 ill. *Bibl.*: Hennig, 1564; Vicaire, col. 605; Lhéritier, 43.

[19] *Physiologie du Jardin des Tuileries*, par Mme Valérie de Frezade. Vignettes de Porret. Paris, Charpentier, 1841. 111 p.; 10 ill. *Bibl.*: Hennig, 1586; Vicaire, col. 619; Lhéritier, 104.

[20] *Physiologie du Médecin*, par Louis Huart. Vignettes de Trimolet. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 123 p.; 52 ill. *Bibl.*: Hennig, 1575; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 37.

[21] *Physiologie du Musicien*, par Albert Cler. Vignettes de Daumier, Gavarni, Janet-Lange et Valentin. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 126 p.; 57 ill. (11 de Daumier). *Bibl.*: Hennig, 1571; Vicaire, col. 608; Lhéritier, 82; Bouvy, 448-458.

[22] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Vignettes de Menut-Alophe. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 113 p.; 55 ill. *Bibl.*: Hennig, 1578; Vicaire, col. 610; Lhéritier, 97.

[23] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Vignettes par Daumier. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 119 p.; 60 ill. *Bibl.*: Hennig, 1565; Vicaire, col. 612; Lhéritier, 40; Bouvy, 502-560.

[24] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand (du Siècle) [Eugène Guinot]. Vignettes de Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 121 p.; 60 ill. Voir dans le texte, p. 64-66. *Bibl.*: Hennig, 1579; Vicaire, col. 613-614; Lhéritier, 49.

[25] *Physiologie du Tabac, de son abus, de son influence sur les fonctions et facultés intellectuelles surtout chez les jeunes gens, suivie de quelques conseils hygiéniques aux fumeurs et aux priseurs*, par G. Montain. Paris, Maison; Lyon, Chambet, 1842. 94 p.; 8 ill. hors-texte. *Bibl.*: Hennig, 1587; Vicaire, 635; Lhéritier, 105.

[26] *Physiologie du Théâtre*, par un Journaliste [L. Couailliac]. Vignettes de MM. H. Emy et Birouste. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 52 ill. (gravées par Birouste d'après H. Emy).

Bibl.: Hennig, 1582; Vicaire, col. 617–618; Lhéritier, 27.

[27] *Physiologie de la Vie conjugale et des mariés du treizième*, par MM. Arthur de Saint-Luc [Edouard Gourdon] et P. Aynes. Paris, Terry, [1842]. 104 p.; 1 ill. Bibl.: Hennig, 1568; Vicaire, col. 619; Lhéritier, 106.

[28] *Physiologie du Viver*, par James Rousseau. Illustrations d'Henri Emy. Paris, Laisné; Lavigne, 1842. 118 p.; 62 ill. Bibl.: Hennig, 1563; Vicaire, col. 620–621; Lhéritier, 116.

[29] *Physiologie du Voyageur*, par Maurice Alhoy. Vignettes de Daumier et Janet-Lange. Paris, Aubert; Lavigne, 1841. 126 p.; 59 ill. (25 de Daumier). Bibl.: Hennig, 1569; Vicaire, col. 621; Lhéritier, 80; Bouvy, 594–618.

II. PHYSIOLOGIES PROVENANT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE NICOLAS GHICA

La circulation des physiologies dans les Pays Roumains est attestée aussi par celles arrivées jusqu'à nous de la bibliothèque d'un certain « Nicolas Ghya »²⁵², dont le nom est imprimé sur un ex-libris collé à l'intérieur de la couverture de trois volumes miscellanés, à reliure d'époque et portant au dos le titre *Physiologie*, ainsi que des numéros d'ordre.

Ils appartiennent à une série beaucoup plus complète, les deux premiers (Bibliothèque Centrale de l'Etat, Bucarest) portant les numéros 2 et 10 et le troisième (Bibliothèque de l'Académie Roumaine), le numéro 13. Nous mentionnons ces physiologies dans l'ordre où elles ont été reliées, en donnant des notices plus développées pour celles qui ne figurent pas dans l'annexe précédente.

I. KOGALNICEANO ET DAUMIER

¹ M. Kogălniceanu, *Scrisori. 1834–1849*, éd. Petre V. Haneş, Bucarest, 1913, p. 17–40. Voir aussi N. Cartojan, *Kogălniceanu la Lunéville*, dans *Arhiva românească*, III, 1939, p. 21–41. Kogălniceanu accompagnait à Lunéville les fils de Michel Stourdza, prince régnant de Moldavie (1834–1849), envoyés par leur père pour y faire leurs études, sous la direction de l'abbé Lhommée, son ancien précepteur. Sur l'abbé Lhommée qui, émigré royaliste, avait passé plusieurs années en Moldavie, voir Alexandre A. C. Stourdza, *Le Règne de Michel Stourdza*, Paris, 1907. Une lettre de Lhommée, du 21 juillet 1818, atteste qu'à cette date il avait quitté depuis longtemps la Moldavie

PHYSIOLOGIE 2

[1] *Physiologie de la Portière*, par James Rousseau. Paris, 1841. [Voir Annexe I, 23].

[2] *Physiologie de la Parisienne*, par Taxile Delord. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 22].

[3] *Physiologie du Provincial à Paris*, par Pierre Durand. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 24].

PHYSIOLOGIE 10

[1] *Physiologie du Bourgeois*, texte et dessins par Henri Monnier. Paris, [1841]. [Voir Annexe I, 3].

[2] *Physiologie du Débardeur*, par Maurice Alhoy. Paris, [1842]. [Voir Annexe I, 6].

[3] *Physiologie du Floueur*, par Ch. Philippon. Paris, [1842]. [Voir Annexe I, 14].

[4] *Physiologie du Tailleur*, par Louis Huart. Vignettes par Gavarni. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 121 p.; 60 ill. Bibl.: Vicaire, col. 617; Lhéritier, 58.

PHYSIOLOGIE 13

[1] *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes et des journaux de Paris et de la province*. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1841. 116 p.; 2 ill. Bibl.: Vicaire, col. 613; Lhéritier, 83.

[2] *Physiologie du Garde national*, par Louis Huart. Vignettes de MM. Maurisset et Trimolet. 3^e édition. Paris, Aubert; Lavigne, [1841]. 152 p.; 74 ill. Bibl.: Vicaire, col. 603–604; Lhéritier, 22.

[3] *Physiologie des Amoureux*, par Étienne de Neufville. Illustrations de Gavarni. Paris, Aubert; Laisné; Lavigne, 1841. 128 p.; 47 ill. (et quelques ornements dessinés par H. Emy). Bibl.: Vicaire, col. 588; Lhéritier, 36.

[4] *Physiologie du Poète*, par Sylvius [Edmond Texier]. Illustrations de Daumier. Paris, Laisné; Aubert; Lavigne, 1842. 124 p.; 43 ill. (Quelques lettrines d'Emy, gravées par Birouste). Voir dans le texte, p. 56–58. Bibl.: Vicaire, col. 611; Lhéritier, 89.

(*ibid.*, p. 295–297); une autre, du 12 novembre 1834, annonce l'arrivée de la « jeune colonie », formée des deux fils du prince, Démétrius et Grégoire, ainsi que de quatre fils de boyards (*ibid.*, p. 332–334).

² M. Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 35 (lettre du 6/18 juin 1835). L'édition originale du *Gil Blas* illustré par Jean Gigoux (Paris, Paulin; 972 p. avec 600 ill. gravées sur bois dans le texte) fut publiée en livraisons hebdomadaires à 5 centimes. Dans sa *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle* (Paris, 1883, p. 256–258), Jules Bri-vois relève l'importance de cette œuvre de Gigoux qui, par le grand nombre de ses vignettes et surtout par la manière dont elles sont placées dans le texte, constitua une véritable « révolu-

Notes

tion dans l'illustration des livres »; voir aussi Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, VII, Paris, 1888, p. 125–128; L. Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne*, III, Paris, 1927, p. 382–386.

³ M. Kogălniceanu, loc. cit. Sur le rôle du *Magasin pittoresque* dans l'histoire de la gravure voir François Courboin, *La Gravure en France*, Paris, 1923, p. 202–203.

⁴ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 29 (lettre du 16/28 mars 1835) et p. 33 (lettre du 10 mai 1835).

⁵ Ibid., p. 33 (lettre citée).

⁶ Ibid., loc. cit. L'édition recommandée par Kogălniceanu est probablement le *Voyage de découvertes autour du monde et à la recherche de La Pérouse*, par M. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau, exécuté sous son commandement et par ordre du gouvernement sur la corvette l'*Astrolabe*, pendant les années 1826, 1827, 1828 et 1829, Paris, Roret, 1832–1834, 5 vol., avec des gravures sur bois et accompagnée d'un atlas. Cf. Quérard, Louandre et Bourquelot, *La Littérature française contemporaine*, III, éd. 1965, p. 352, n° 3.

⁷ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 32 (lettre du 10 mai 1835). Les œuvres complètes de Buffon, publiées par Lamourux et Desmarest, avec des descriptions anatomiques de Daubenton, en 40 volumes, avec 776 planches formant 38 albums (Paris, Verdière et Ladrangé, 1826–1832). La même maison d'édition a ajouté une série de suppléments à ce monumental ouvrage: Lacépède, *Œuvres* (d'histoire naturelle) publiées par Desmarest (11 volumes et autant d'albums de planches, 1828–1833); J. L. Poiret, *Histoire philosophique, littéraire économique des plantes de l'Europe* (7 vol., avec 160 lithographies) et, enfin, Cuvier, *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles, depuis 1789, et sur leur état actuel*, présenté au gouvernement en 1808–1827). Cf. Brunet, *Manuel du libraire*, I, 5^e éd., Paris, s.d., col. 1377–1378. Kogălniceanu semble avoir possédé la série complète, dont il fait toutefois mention sous le titre, cité approximativement, du livre de Cuvier: « L'Histoire des sciences naturelles en 80 volumes; plus 80 livraisons de plus de huit cents gravures coloriées. Il [l'ouvrage] m'a coûté 60 galbeni [ducats] puisque je l'ai acheté petit à petit ».

⁸ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 29 (lettre du 16/28 mars 1835). Il s'agit d'Albert Montémont, *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nos jours*, 46 vol., avec des ill. coloriées, Paris, 1833–1836. Cf. Brunet, op. cit., VI, 5^e éd., col. 1050, n° 19.793. Voir aussi la lettre adressée par Kogălniceanu à ses sœurs le 9 février 1836 (éd. citée, p. 152): « Quant à la Bibliothèque des voyages, les volumes qui manquent n'ont pas encore paru, car il faut qu'il

y en ait quarante-cinq, ainsi que beaucoup d'autres cartes ».

⁹ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 152 (lettre citée).

¹⁰ *Les Fleurs du mal*, CXXXVII. Voir aussi le Salon de 1859, dans *Curiosités esthétiques*, éd. Jacques Crépet, Paris, 1923, p. 279–280: « Très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste »; Mon cœur mis à nu, XXXVIII, dans *Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*, II, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, 1952, p. 114: « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) ». En 1850 le *Magasin des familles* annonçait un essai du poète, intitulé: *Influence des images sur les esprits* (ibid., note des éditeurs, p. 270).

¹¹ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 28 (lettre du 7/19 février 1835).

¹² Cf. *Katalog der Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers Michael von Kogălniceanu in Bukarest. Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher Meister des XVI. XIX. Jahrhunderts*, Köln, 1887; voir aussi Petre Oprea, *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*, dans *Omagiu lui Petre Constantinescu-Iași*, Bucarest, 1965, p. 669–672.

¹³ En roumain: Cantora Foiți sâtești. Cf. Dan Simonescu, *Mihail Kogălniceanu ca tipograf și editor la Iași*, dans *Studii și cercetări de bibliologie*, II, 1957, p. 167–184.

¹⁴ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 45 (lettre du 22 octobre 1834). Dans une autre lettre, du 20 décembre 1834/1 janvier 1835 (p. 22), Kogălniceanu donne à ses sœurs des nouvelles de France, en ajoutant prudemment qu'il ne peut entrer en trop de détails, « vu que c'est de la politique et vous savez que je ne m'en mêle pas ».

¹⁵ Cf. J. J. Chevalier, *Histoire des institutions et des régimes politiques de la France moderne*, Paris, 1967, p. 221–222.

¹⁶ M. Kogălniceanu, op. cit., p. 45 (lettre citée).

¹⁷ Ibid., p. 31 (lettre du 6/18 avril 1835). Les périodiques mentionnés par Kogălniceanu sont *La Gazette de France*, *L'Estafette*, *La Caricature*, *Le Voleur*, *Mercur de France*, *La Revue maritime*, *la Revue des Deux-Mondes*, *la Revue de Paris*, *Le Protée*, un *Journal des Modes* « et d'autres petits journaux ». Voir aussi Petre V. Haneș, *Istorie literară în călătorii. Lecturi ale lui M. Kogălniceanu la Lunéville*, dans *Convorbiri literare*, LXVI, 1933, p. 210–224; A. Pierret-Antoniou, *M. Kogălniceanu și ziarele franceze din timpul șederii sale la Lunéville (1834–1835)*, dans *Arhiva românească*, VII, 1941, p. 43–56. Ces deux auteurs ne s'occupent pas de *La Caricature*.

¹⁸ Pour les événements relatifs au procès d'Avril voir Louis Blanc, *Histoire de dix ans*, IV, Paris,

1849, p. 361 – 430; Georges Weill, *Histoire du parti républicain en France*, Paris, 1900, p. 98 – 142.

¹⁹ Voir la note 17. Une description détaillée de la revue chez Brivois, p. 71 – 88; cf. aussi Carteret, III, p. 111 – 130.

²⁰ Pour la collaboration du grand romancier à la revue de Philipon, voir Bruce Tolley, *Balzac et la Caricature*, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXI, n° 1, janvier – mars 1961, p. 23 – 35.

²¹ Voir Henri Beraldi, *op. cit.*, V, Paris, 1886, p. 119.

²² René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, [1955], p. 13 – 15.

²³ Pour les lithographies de Daumier cf. Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, XX XXIX, Paris, 1925 – 1930. Les planches de la *Caricature* aux n°s 40 – 135. Pendant le séjour de Kogalniceano à Lunéville ont été publiées celles parues du 2 octobre 1834 (Delteil 90) au 6 août, 1835 (Delteil 125). Sur l'activité de Daumier durant cette période voir Jean Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, [1954], p. 15 – 23; Wolfgang Balzer, *Der junge Daumier und seine Kampfgefährten. Politische Karikatur in Frankreich 1830 bis 1835*, Dresde, 1965. Nous n'avons pas consulté l'ouvrage plus récent de Oliver Larkin, *Daumier, Man of His Time*, Londres, 1967.

²⁴ Le 7 décembre 1835, ces huit jeunes gens de Lunéville seront condamnés à des peines de trois à vingt ans de prison; le chef du groupe, Clément Thomas, devait être déporté (Louis Blanc, *op. cit.*, IV, p. 427). Sur le groupe républicain de Lunéville voir aussi Georges Weill, *op. cit.*, p. 113 – 114 et 133 – 134. Tous les condamnés de ce groupe évaderont en 1836 (*ibid.*, p. 157).

²⁵ M. Kogalniceanu, *op. cit.*, p. 44 (lettre du 21 octobre/9 novembre 1834): « Dans Lunéville il y a à présent trois unités de dragons, une très belle troupe, habillés de rouge, sauf l'habit qui est comme celui des uhlands russes; mais le drap ressemble par sa couleur à celui des militaires moldaves; ils ont un casque en cuivre reluisant duquel pend sur les épaules une queue en poils de cheval. Ce costume est d'un aspect très beau ».

²⁶ Kogalniceanu était à Lunéville dès le 30 septembre 1834 (*ibid.*, p. 41, lettre du 1^{er} octobre 1834).

²⁷ Reprod. dans Wolfgang Balzer, *op. cit.*, pl. 122 – 123.

²⁸ Armand Carrel, dans *Le National* (cité d'après *Le Charivari*, IV, n° 252, du 9 septembre 1835).

²⁹ Esquisse autobiographique rédigée en français par Kogalniceanu en 1846, pendant un séjour à Paris. Cf. N. Cartoian, *Mihail Kogalniceanu. Activitatea literară* (*Analele Acad. Rom.*, S. III, Mem. ist., t. XI, 1942, p. 76 – 79).

³⁰ Kogalniceanu quitta Lunéville le 10 août 1835 (Scrisori, éd. citée, p. 72).

³¹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 55.

³² M. Kogalniceanu, *Scrisori*, éd. citée, p. 166 (lettre du 2/14 novembre 1836).

³³ N. Cartoian, *Exilul lui M. Kogalniceanu la mânăstirea Rîșca*, dans *Convorbiri literare*, XLIX, 1915, p. 40 – 45.

³⁴ N. Cartoian, *M. Kogalniceanu. Activitatea literară*, p. 79.

³⁵ N. Cartoian, *M. Kogalniceanu la Paris în 1846*, dans *Omăgiu lui Mihail Dragomirescu*, Bucurest, 1928, p. 517 – 526.

³⁶ *Carte a fostului rege Ludvig Filip către încă fiindul domn Mihai Sturdza*, dans *Bucovina*, I, n°s 1 – 3 du 4 octobre – 22 décembre 1848, pp. 2 – 3, 13 – 14 et 23. Réédition dans *Anul 1848 în Principatele române*, V, Bucurest, 1904, p. 16 – 20.

³⁷ Par N. Iorga, dans *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, III, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 20: « le corrosif feuilleton dirigé contre Michel Stourdza, morceau de vraie littérature, dont l'auteur est sans doute Kogalniceanu lui-même ». Voir aussi Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Bucurest, [1957], p. 54 – 59.

³⁸ Le jeune Leuwen avait été éloigné de l'École polytechnique « pour s'être allé promener mal à propos, un jour qu'il était consigné, ainsi que tous ses camarades: c'était à l'époque d'une des célèbres journées de juin, avril ou février 1832 ou 34 » (Lucien Leuwen, éd. Henry Debraye, I, Paris, 1927, p. 9; passage rédigé en mai 1834 et revu le 2 octobre 1835; cf. les *Notes et éclaircissements*, p. 334). En embrassant, sans enthousiasme, la carrière des armes, il est envoyé en garnison à Nancy, au 27^e régiment de lanciers. Un général venu en inspection s'intéresse de l'état d'esprit de la population. « De fichus républicains, des idéologues, quoi! », on lui répond. « Le capitaine pourra vous dire qu'ils sont abonnés au *National*, au *Charivari*, à tous les mauvais journaux... » (*ibid.*, p. 49). Dans le salon d'une élégante de Nancy on parle du camp militaire de Lunéville. Lucien est dégoûté par la banalité de la conversation: « La bêtise des raisonnements qu'il entendait faire sur le camp de Lunéville, d'où devait sortir évidemment la chute du roi, ne le piquait nullement » (*ibid.*, III, p. 69). Ses sympathies sont toutefois, comme celles de Kogalniceanu, du côté des libéraux. Nous reproduisons un tableau contemporain de E. Lami [fig. 3]: *Halte de hussards au camp de Lunéville* (ap. P. André Lemoisne, *Collection de M. Alexis Rouart*, dans *Les Arts*, n° 75, mars 1908, p. 23).

³⁹ M. Kogalniceanu, *Desrobirea țiganilor, ștergere privilegiilor boierești, emanciparea țăranilor*, Bucurest, 1891, p. 7.

⁴⁰ N. Iorga, *Contribuții la istoria mai nouă a literaturii românești. Ceva despre Costache Conachi*, dans *Revista istorică*, VII, n°s 4 – 6, avril – juin

1921, p. 103. La source utilisée par Iorga est une lettre adressée par Constantin Negri à Constantin Conaki, le 6/18 novembre 1840.

⁴¹ Pour les lithographies publiées par Daumier dans *Le Charivari* en juillet 1840, cf. Delteil 649 (5 juillet, *Mœurs conjugales*, 26); 714 (6 juillet, *Emotions parisiennes*, 30); 805 (2 juillet, *Proverbes et maximes*, 3); 806 (10 juillet, *idem*, 4); 807 (12 juillet, *idem*, 5); 808 (17 juillet, *idem*, 6); 809 (24 juillet, *idem*, 7); 811 (22 juillet, *idem*, 9); 812 (26 juillet, *idem*, 10).

⁴² Saint-Marc Girardin, dans le *Journal des Débats*, 1836; texte repris dans *Souvenirs de voyages et d'études*, I, Paris, [1852], p. 286–287. Sur la culture française du poète voir Ch. Drouhet, *Logofătul Konaki și poezia franceză a epocii*, dans *Viața românească*, XXII, 1930, n^{os} 1–3, p. 25–32; I.M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, Bucarest, 1938, p. 7–34.

⁴³ Cf. la liste de la librairie F. Bell, du 27 mai/8 juin 1837, dans les *Dossiers de la Censure en Moldavie* (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXII, f. 327 v.). Le titre de l'ouvrage: E. Jaime, *Musée de la caricature, ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le quatorzième siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps, d'après les manuscrits et gravures de la Bibliothèque royale, du cabinet de M. Constant Leber et des différentes collections d'amateurs*, Paris, Delloye, 1838, 2 vol. La publication paraissait en livraisons depuis 1835, ce qui explique sa présence dans la liste de 1837 (cf. Brivois, p. 295; Vicaire, V, col. 1210–1224). Bientôt après sa parution elle était devenue introuvable. Voir le témoignage de Thackeray, qui passa partiellement à Paris les années 1836 et 1837: « A History of French caricature was published in Paris, two or three years back, illustrated by numerous copies of designs from the time of Henry III to our day. We can only speak of this work from memory, having been unable, in London, to procure the sight of a copy. . . » (*The Paris Sketch Book*, [1840], dans *Works*, Kensington Edition, XVII, New York, 1904, p. 221–222). Un exemplaire complet du *Musée de la caricature* à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes, AG II 367.

II. ELIADE ET LA VOCATION DE LA CARICATURE.

⁴⁴ J. Genilie, *Biblioteca franceză, română, elenică*, etc. *Catalog de cărți* [. . .] care se află în Biblioteca Colegiului Național, II, Bucarest, 1847, p. 164.

⁴⁵ *Băgări de seamă asupra întemeierii Cercului nobil de pămînteni și de streini*, dans *Curierul românesc*, IX, n^o 11, du 29 décembre 1838, p. 41–44.

⁴⁶ Procès-verbal de constitution de la Société pour l'éducation du peuple roumain (20 août

1839), dans *Anul 1848 în Principatele Române*, I, 1902, p. 11; voir aussi Ioan C. Filitti, *Domniile române sub Regulamentul Organic*, Bucarest, 1915, p. 108–109.

⁴⁷ Nicolae Kretzulescu, *Amintiri istorice*, Bucarest, 1940, p. 55–56; voir aussi D. Păcurariu, *Ion Ghica*, Bucarest, 1965, p. 36–37.

⁴⁸ Cf. la *Physiologie de la Presse. Biographie des journalistes et des journaux de Paris et de la province*, Paris, Jules Laisné; Aubert, Lavigne, 1841, p. 29: « Le National. C'est le seul organe quotidien du radicalisme. Les lois de septembre lui interdisent de se déclarer ouvertement républicain; mais la tendance de ses idées n'est un secret pour personne ».

⁴⁹ Cf. I. C. Filitti, *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840 și 1843*, dans *Analele Acad. Rom.*, S. II, Mem. ist., t. XXXIV, 1912, p. 213. Le rapport de la commission d'enquête prétendait que « . . . le but de cette conspiration était [. . .] de renverser l'actuel gouvernement, d'abroger la constitution du pays, d'établir immédiatement un gouvernement provisoire sous le nom de directoire, formé de six membres et d'un président »; que « ceux-ci devaient rédiger une nouvelle constitution du pays, fondée sur de soi disant principes sur lesquels ils étaient tombés d'accord, de former une armée révolutionnaire, d'abolir la propriété et enfin de transformer le pays dans une république. . . ». Voir aussi G. Zanne, *Le Mouvement révolutionnaire de 1840, prélude de la révolution roumaine de 1848*, Bucarest, 1964.

⁵⁰ Pour l'attitude de la revue pendant ces années voir toutefois Hippolyte Castille, *Les Journaux et les journalistes sous le règne de Louis-Philippe*, Paris, 1858, p. 47–48: « La principale de ces petites feuilles existe encore aujourd'hui; c'est le *Charivari*. Elle était rédigée par trois journalistes qu'on nommait les trois hommes d'État du *Charivari*. MM. Altaroche, Albert Cler, Louis Huart, Taxil Delord, Laurent Jan [. . .] furent successivement employés à la rédaction de ces petits articles qui se lisaient beaucoup, surtout dans les départements [. . .]. Ils furent, comme des taons, attachés aux flancs des ministres de la monarchie constitutionnelle. Dans l'œuvre commune de la destruction, ils frappaient à coups d'épingle et leurs coups n'étaient pas les moins dangereux ».

⁵¹ La série de lithographies consacrée par Daumier à Robert Macaire parut, sous le titre général de *Caricaturana*, dans *Le Charivari*, du 20 août 1836 au 25 novembre 1838 (Delteil, 354–455). Sur cette série voir Thackeray, *op. cit.*, p. 227–248; Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, [1871], p. 119–135; Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 24–25.

⁵² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucarest, 1941, p. 173.

⁵³ *Domnul Sarsailă autorul*, publié dans *Curierul de ambe-sexe*, II, p. 375–385, ainsi que nous le verrons, soit dans la seconde moitié de 1839 soit en 1840. « Sarsailă », en roumain l'un des noms familiers du diable.

⁵⁴ Voir la note de l'éditeur, dans I. Eliade Rădulescu, *Opere*, éd. D. Popovici, I, Bucarest, 1939, p. 613–614; Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, Bucarest, 1966, p. 91–93.

⁵⁵ Pour les vignettes de Daumier gravées sur bois, cf. E. Bouvy, H. Daumier, *l'œuvre gravé du maître*, 2 vol., Paris, 1933. N'ayant pu consulter la collection du *Charivari* des années 1838–1839, nous supposons que les autres illustrations utilisées par Eliade ont été reproduites d'après le même journal. L'image de Sarsailă demandant agenouillé l'aumône aux souscripteurs est copiée d'après un dessin d'Henri Monnier, gravé sur bois par Gérard. Cf. Champfleury, *Henry Monnier. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1879, p. 396: « Mendiante (vers 1840) » [voir dans cet article les figures 13a et 13b].

⁵⁶ Daumier n'accordait pas beaucoup d'importance aux légendes, en confiant le soin de leur composition à des rédacteurs du journal. Parfois il travaillait d'après des « idées » suggérées par des amis et même par sa femme (cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 29–30). Voir aussi le témoignage de Champfleury: « Daumier jette au hasard des silhouettes d'après lesquelles des gens d'esprit composent des légendes » (*ibid.*, p. 88, note 38).

⁵⁷ Georges Venrich dit, dans la légende d'une lithographie retraçant au moyen de quatre auto-portraits les étapes de son activité, que l'atelier qu'il avait fondé à Bucarest en 1829 devait son « premier emploi et encouragement au célèbre homme de lettres Jean Eliade Rădulescu, le rédacteur du *Courrier roumain* » (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Cabinet des Estampes, inv. 356).

⁵⁸ Dans la seconde édition du *Curier de ambe-sexe* II, 1860, p. 337–384. Ces gravures sur bois ont été reproduites dans Ioan Eliade Rădulescu, *Scrieri literare*, éd. G. Baiculescu, Craiova, 1939, p. 106–116. Une nouvelle copie, également gravée sur bois, fut exécutée à l'occasion d'une édition posthume du même pamphlet, dans I. Eliade Rădulescu, *Satirele și fabulele*, Craiova, 1983, p. 78–95; sous cette dernière forme les illustrations de Daumier ont passé dans l'édition de D. Popovici, I, p. 246–253.

⁵⁹ I. Eliade Rădulescu, *Aproposito de D. Sarsailă*, dans *Biblioteca portativă XV, Diverse. Collecție de brebenei și viorele*, Bucarest, 1860, p. 27.

⁶⁰ Voir Ernst Kris et E.H. Gombrich, *I principi della caricatura*, [1937], dans le volume du premier, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, traduction de Elvio Facchinelli, Torino, 1967, p. 189–190 et 197–200. Malgré les efforts d'Eliade de convaincre le lecteur que « par ce monsieur Sarsailă personne n'est visé directement » (*Despre autori*, dans le

Curier de ambe-sexe, II, p. 370), la direction de ses traits n'était pas ignorée des contemporains et, ainsi qu'on l'a vu, ni par l'histoire littéraire. En peignant ce « monstre », cet « auteur incarné dans Sarsailă » (*ibid.*, loc. cit.), il faisait tout de même, selon sa propre formule, empruntée à Marmontel (*Éléments de littérature*, IV, Paris, Verdière, 1825, p. 271–272) de la « satire personnelle », remplissant « la fonction de l'exécuteur des hautes œuvres, du bourreau », et appliquant « le fer brûlant » (*Satira*, dans *Issachar, sau Laboratorul*, Bucarest, 1859–1869, p. 190–191; dans *Opere*, éd. D. Popovici, II, Bucarest, 1943, p. 91; voir aussi le commentaire de l'éditeur, p. 480–483).

⁶¹ I. Eliade Rădulescu, *Aproposito de D. Sarsailă*, cit., p. 28; Eliade reviendra sur cette prétendue ressemblance entre son pamphlet et le roman de Cervantès dans une note du *Curier de ambe-sexe*, III, 2^e éd., 1862, p. 317–322.

⁶² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 145.

⁶³ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucarest, 1941, p. 27.

⁶⁴ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteză*, éd. Petre V. Haneș, I, Bucarest, 1916, p. 79. Eliade y reproduit l'article *Boieria*. Ce a fost și ce este, qu'il avait publié dans le journal *Conservatorul*, II, 1857, nos 3 et 4, p. 107–137.

⁶⁵ *Les Métamorphoses du jour ou les hommes à têtes de bêtes*, Paris, Bulla, 1829. Notice par Ach. Comte et 73 pl. lithographiées, coloriées à la main. Une réimpression, chez Aubert, date probablement de 1836; ensuite les dessins ont été gravés sur bois, pour une édition avec des textes de plusieurs auteurs, publiée par Gustave Havard (Paris 1854). La réédition du livre fut entreprise dès 1868 par la maison Garnier. Cf. Brivois, p. 179; Carteret, III, p. 282–285.

⁶⁶ Paris, Hetzel et Paulin, 1842, 2 vol., avec 100 vignettes dans le texte et 201 planches hors-texte, gravées sur bois d'après des dessins de Grandville. Textes de Balzac, Jules Janin, Alfred de Musset, George Sand, Charles Nodier, etc., ainsi que de l'éditeur Hetzel, qui signe du pseudonyme P. J. Stahl. Le livre a été publié en 100 livraisons, du 20 novembre 1840 au 17 décembre 1842. Cf. Brivois, p. 364–370; A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*. P. J. Hetzel (Stahl), Paris, 1953, p. 19–26. Hetzel dira plus tard, dans une lettre, que sa publication de 1842 « se trouve être l'histoire de nos révolutions, avec la chute du gouvernement parlementaire, pour abus de discours, comme conclusion prophétique 15 ans avant le 2 décembre » (*ibid.*, p. 25).

⁶⁷ I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteză*, éd. citée, I, p. 79–80.

⁶⁸ Pour Traviès et son personnage Mayeux, voir Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, p. 193–211.

⁶⁹ Culegere din scrierile lui I. Eliade de proză și poezie, Bucurest, 1836, p. 84–85; I. Heliade Rădulescu, *Opere*, éd. Vladimir Drimba, avec une introduction de Al. Piru, I, Bucurest, 1967, p. 43. Une exégèse du poème, où le sonnet cité porte le numéro XIII, a été donnée par Eliade, dans *Gazeta Teatrului Național*, I, n° 4, du 4 mai 1836, p. 38–43: « Serafimul și Heruvimul » și « Visul » (dans *Opere*, éd. D. Popovici, II, p. 13–18). Essayant d'atténuer le caractère personnel de ces vers, le poète montre comme, apparu dans sa vie sous un aspect amical, le « Chérubin » cessa d'être un ange, devenant « l'incarnation du remords, l'accusateur du pécheur, Satan lui-même ». Le XIII^e sonnet lui semble la partie du poème la plus réussie: « Peut-être que rien n'y est décrit avec tant de force et de vérité que ce monstre; peut-être que le Chérubin et le Séraphin sont encore loin d'avoir été peints selon leur vraie nature, tandis que ce monstre est représenté avec vérité et vivacité ». Voir aussi G. Călinescu, *Mici jocuri de istorie literară. Interpretarea unui vis*, dans *Revista Fundațiilor regale*, VII, n° 8, août 1940, p. 397–403 (analyse de la matière autobiographique du poème); D. Popovici, dans *Opere*, II, p. 442–444 (réponse polémique aux remarques de G. Călinescu, qui se serait contenté d'un « Eliade nu, entre le pyjama et le bonnet de nuit », et essai d'interprétation du poème au point de vue du thème « la vie est un songe »).

⁷⁰ *Satira poetului Grig. Alexandrescu contra lui Eliade*, dans C. D. Aricescu, *Satire politice ce au circulat în public între anii 1840–1866*, Bucurest, 1884, p. 28 (dans Grigore Alexandrescu, *Opere*, éd. I. Fischer, I, Bucurest, 1957, p. 361–366; voir *ibid.*, p. 562–563, la notice de l'éditeur qui place ces vers dans les années 1836–1837. Répliquant au « pauvre Apollon de Obor » (taubourg de Bucurest où Eliade avait sa demeure et sa typographie), Alexandrescu esquisse à son tour la caricature de son adversaire, en quelques vers qui rappellent ces homuncules à têtes énormes si souvent repris par les caricaturistes français du temps:

Un petit monstre, un nez à le faire tomber

Je ne veux pas gâcher trop de couleurs.

Homme d'esprit, il ne se faisait pas d'ailleurs d'illusions sur sa propre physionomie. Dans la fable *Zugravul și portretul* [*Le Peintre et le portrait*] (*Românul*, du 30 juin 1860; dans *Opere*, éd. citée, p. 324–325; voir aussi la note de l'éditeur à la p. 536, qui place la date de la composition avant 1860), il allait commenter avec ironie un de ses portraits, probablement celui dessiné par C.I. Stăncescu (repr. dans Gr. Alexandrescu, *Poezii [și] proză*, éd. Victoria Ghiacoiu, Craiova, [1944], p. 531):

Tu es noir, je te ferai blanc, tu es maigre, je t'engraisserai

Prends garde seulement de te tenir loin du portrait.

Nous devons à Jean Ghica une évocation de Grégoire Alexandrescu adolescent: « enveloppé dans une redingote marron, brun, très brun, les cheveux noirs, les sourcils épais rapprochés, les yeux bruns étincelants » (*Scrisori către V. Alexandri*, éd. C. I. Bondescu et D. Mărcineanu, Bucurest, 1940, p. 476).

⁷¹ Voir Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4^e éd., Florence, 1969, p. 49–82: *Le metamorfosi di Satana*; Jacques Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique* (France, Angleterre, Allemagne). *Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, 1964, p. 200–256: *Le Cauchemar romantique*. Une riche documentation chez Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, 2 vol., Paris, 1960. L'« âge d'or du satanisme » y est placé aux années 1830–1835 (I, p. 516–562); un « pandémonium romantique » surgit pendant les mêmes années dans le roman historique, au théâtre, à l'Opéra (*ibid.*, I, p. 563–619). Un « coup d'œil sur l'iconographie de Satan », *ibid.*, I, p. 619–622. L'illustration que nous reproduisons [fig. 14], d'après la 6^e éd. du *Dictionnaire infernal* de J. Collin de Plancy (Paris, Plon, 1863, p. 213), reprend, sans doute par l'intermédiaire d'une gravure, l'image du diable de la *Tentation de Saint Antoine* de Salvator Rosa (San Remo, Pinacothèque Rambaldi di Colverodi; repr. dans Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris, 1961, p. 117).

⁷² Première partie, v. 1516–1517; seconde partie, II, v. 6592–6615. Dans *Smarra ou les démons de la nuit* de Charles Nodier [1821], le héros du récit voit en rêve, dans le cortège des sorcières thessaliennes « des Aspioles », insectes « qui ont le corps si frêle, si élancé, surmonté d'une tête difforme, mais riante, et qui se balancent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, semblables à un chaume stérile agité par le vent » et, à leur suite, « des Psylles qui sucent un venin cruel, et qui, avides de poisons, dansent en rond en poussant des sifflements aigus pour éveiller les serpents » (*Contes*, éd. P. G. Castex, Paris, [1961], p. 67). Nodier pensait aux *Psylli*, médecins lybiens experts dans la guérison des morsures de serpents (Plin., *Hist. Nat.*, XXXVIII, 30). Castex indique dans une note au texte de Nodier que Victor Hugo s'était souvenu de ce passage dans la *Ronde du Sabbat* [1825; en volume, dans les *Odes et Ballades*, 1828]:

Goules dont la lèvre
Jamais ne se sèvre
Du sang noir des morts!
Psylles aux corps grêles,
Aspiolles frêles...

Cf. aussi E.M. Schenck, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo*, Paris, 1914, p. 73 (Max Milner, *op. cit.*, I, p. 410, note 19). Par les « Psylles aux corps grêles » Hugo entend plutôt des insectes. Il y a en effet un genre de hémiptéroïdes ayant ce nom, homonymie qui aura suggéré au poète d'assimiler les guérisseurs africains à une sorte d'insectes diaboliques. Dans la démonologie populaire roumaine le diable prend les aspects les plus variés, pouvant se transformer aussi « en toutes sortes d'insectes » (cf. Ion Muşlea et Ovidiu Birlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu*, Bucarest, 1970, p. 163–165).

⁷³ Balzac, *Les Amours de deux bêtes*, dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, éd. citée, II, p. 268.

⁷⁴ Le dessin de Grandville, *ibid.*, p. 268/269.

⁷⁵ *Curierul românesc*, XII, n° 4–7, du 18 janvier au 6 février 1841, p. 16–28.

⁷⁶ Dans *Le Magasin pittoresque*, XVII, 1850, p. 385–386, la reproduction, accompagnée de commentaires, d'un tableau de Thomas Uwins, *Le Chapeau de brigand*, représentant une fillette qui essaie, dans l'atelier d'un peintre, un pareil chapeau : « ... ce qui fait l'originalité de cette peinture, et que sa couleur exprime vivement, c'est l'opposition de tant d'ingénuité, de grâce et de bonne foi enfantine, avec les idées et les souvenirs que réveille ce chapeau grossier et farouche ».

⁷⁷ Deux illustrations de Gavarni dans la *Physiologie du Provincial à Paris* [1841] (sur laquelle voir l'Annexe I, 23), représentent, avec son chapeau caractéristique, rappelant de près celui décrit par Eliade, un bohème, client d'un restaurant « à trente-deux sous » (p. 53) et, contrastant avec celui-ci, le héros du récit qui, « pour que rien ne manque à sa toilette [...], va se coiffer du chapeau le plus nouveau possible » (p. 50), un chatoyant haut-de-forme. Parmi les jeunes romantiques le chapeau le plus répandu était « le feutre pointu ou plat, aux bords rabattus ou relevés mais toujours larges » cachant d'une ombre mystérieuse le haut du visage (Louis Maigron, *Le Romantisme et la mode*, Paris, 1911, p. 86). Il y avait « des chapeaux à la Rubens, à la Van Dyck, à la Rembrandt, à la Velasquez ». Un « feutre à retroussis sur le côté distinguait tout de suite un artiste ou un poète d'un bourgeois », en manifestant en même temps les opinions littéraires et politiques de son propriétaire (Augustin Challamel, *Souvenirs d'un Hugolâtre*, Paris, 1885, p. 40; Louis Maigron, *op. cit.*, p. 87). Le haut-de-forme, « ce tuyau misérable » dut subir lui-même des modifications destinées à corriger sa « cylindrique laideur » il devint gris et poilu, jaune, violet (Louis Maigron, *op. cit.*, p. 88).

En Italie, les jeunes libéraux de la même époque tenaient à manifester leurs opinions politiques aussi par leur manière de s'habiller et particulièrement par la forme du chapeau. Le gouvernement autrichien s'en aperçut et le 15 février 1848 un décret, observant qu'à Milan « da qualche tempo si è adottato da taluno l'uso di portar capelli alla calabrese, alla Puritana, all'Ernani » en interdisait l'usage « sotto la comminatoria agli inobedienti dell'immediato arresto ». Cf. R. Levi Pizetzky, *Storia del costume in Italia*, V, Milan, 1969, p. 43.

⁷⁸ Cf. Ioan C. Filitti, *Domniile române sub reglementul organic*, p. 148. Voir aussi E. Lovinescu, Grigore Alexandrescu [3^e édition], Bucarest, 1928, p. 30–31.

⁷⁹ Eugène Sue, *Le Juif errant*. Edition illustrée par Gavarni, II, Paris, Paulin, 1845, p. 295.

⁸⁰ *Ibid.*, I, p. 172.

⁸¹ *Ibid.*, II, p. 190–191. Cf. Paul-André Le-moisne, *Gavarni peintre et lithographe*, I, Paris, 1924, p. 180 : « Le grand attrait de cette illustration de Gavarni, c'est qu'elle est, d'un bout à l'autre, le commentaire vécu du texte ; ses personnages sont si vivants qu'ils vous poursuivent, et bien des lecteurs ne peuvent se représenter le roman d'Eugène Sue que d'après la vision du dessinateur ».

⁸² *Fisiologia poetului*, dans *Curierul românesc*, XVII, 1845, n° 46–50, du 18 juin au 9 juillet, p. 180–200 ; n° 52 du 16 juillet, p. 206–207 et n° 54–58, du 27 juillet au 13 août, p. 215–232. Le texte a été reproduit par l'auteur avec des modifications dans *Biblioteca portativă*, V, *Poesii inedite*, Bucarest, 1860, p. 221–274. Nous traduisons des fragments de cette dernière version, d'après l'édition établie par D. Popovici, dans *Opere*, I, p. 464–488. Le titre de l'original français : *Physiologie du Poète*, par Sylvius. Illustrations de Daumier. Paris, Laisné ; Aubert ; Lavigne, 1842 (124 p.). L'adaptation roumaine est tellement personnelle, qu'un excellent romaniste, Ramiro Ortiz, pouvait être persuadé que « Sylvius non è altri che Heliade in persona » (*Varia romanica*, Florence, [1932], p. 407, note 1). Pour l'identification du pseudonyme Sylvius [Edmond Texier] cf. Edmond Texier, *Histoire des journaux, biographie des journalistes*, Paris, 1850, p. 235 (ap. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Bucarest, 1935, p. 116). Voir aussi l'Annexe II, 4.

⁸³ Le volume de Sylvius est illustré de 43 vignettes dans le texte, gravées d'après des dessins de Daumier par Birouste et Verdeil.

⁸⁴ Sylvius, *Physiologie du Poète*, p. 32.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1. Pour les possibilités qu'offraient au caricaturiste les traits de Hugo voir aussi le buste-charge du poète, modelé par Dantan et

lithographié par Lependry, dans *Le Charivari*, IV, n° 278 du 5 octobre 1835. À cause de son attitude politique pendant la monarchie de Juillet, Hugo n'était pas regardé avec sympathie par Daumier (cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 81).

⁸⁷ *Les Feuilles d'automne* [1831], éd. Nelson, p. 21.

⁸⁸ *Fiziologia poetului*, dans *Opere*, éd. D. Popovici, I, p. 478.

⁸⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 475.

⁹¹ *Ibid.*, p. 482; l'illustration de Daumier dans Sylvius, *op. cit.*, p. 113.

⁹² Sylvius, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ *Fiziologia poetului*, p. 481; le texte de Sylvius, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁴ Sylvius, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁵ *Fiziologia poetului*, p. 481.

⁹⁶ Sylvius, *op. cit.*, p. 86.

III. LAVATER, LA LITTÉRATURE ET L'IMAGE

⁹⁷ Carl Nervil [- Constantin Negruzzi], *Fiziologia Provințialului*, dans *Albina românească*, XI, n° 25 du 28 mars 1840, p. 97-99.

⁹⁸ Voir le texte, p. 64-66 et les notes 143-145.

⁹⁹ Mentionné rarement par les historiens de la littérature, le chapitre des physiologies publiées sous différents titres dans la presse roumaine, surtout entre 1840 et 1850, en général des traductions ou des adaptations, mériterait sans doute des recherches plus approfondies. Nous signalons toutefois les ouvrages de D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, p. 116 et *Romantismul românesc*, Bucarest, [1969], p. 352-354; V. Ghiacioiu, notice introductive à la *Physiologie du Provincial* de Constantin Negruzzi, dans l'édition des œuvres de celui-ci, publiée sous le titre *Păcatele tinerețelor*, 2^e éd., [Craiova], 1942, p. 417-418; l'introduction de Al. Piru, dans I. Heliade Rădulescu, *Opere*, éd. Vladimir Drimba, I, p. LI-LIII. Un auteur de physiologies vivant à Jassy et marchant dans la voie ouverte par Negruzzi et Kogalniceanu, est Démètre Ralet, sur lequel voir l'étude de Maria Frunză, dans *Studii și cercetări științifice* (Jassy), série Filologie, XII, fasc. 2, 1961, p. 171-202.

¹⁰⁰ Sur les physiologies parisiennes voir les articles réunis dans *Études de Presse*, Nouvelle série, IX, 1957, n° 17: Jean Prinnet, *Les Physiologies, la Presse et l'Estampe* [p. III-IV]; Andrée Lhéritier, *Les Physiologies*, p. 1-58; Claude Pichois, *Le Succès des Physiologies*, p. 59-66; Antoinette Huon, *Charles Philipon et la Maison Aubert*, p. 67-76. Sur les physiologies russes, l'article de Dimitri Stremoukhoff, *ibid.*, p. 77-81. Voir aussi Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn, 1923, p. 206-211.

¹⁰¹ Cf. A. Castiglioni, *Histoire de la médecine*, Paris, 1931, p. 547 et suiv.

¹⁰² *Traité du physique et du moral de l'homme*, Paris, 2 vol., 1802.

¹⁰³ Cf. Maurice Bardèche, *Autour des « Études philosophiques »*, dans *L'Année balzacienne*, 1960, p. 109-124.

¹⁰⁴ 4 vol., Leipzig et Winterthour, 1775-1778.

¹⁰⁵ Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*. Nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face avec des figures coloriées; et d'un très grand nombre d'articles nouveaux sur les caractères des passions, des tempéraments et des maladies; par M. Moreau, docteur en médecine. Avec 500 gravures exécutées sous l'inspection de M. Vincent, peintre, membre de l'Institut, 10 vol., Paris, 1806-1809. [Cité dans les notes qui suivent: Lavater].

¹⁰⁶ Balzac s'était procuré les dix volumes d'une réédition, de 1820, de la publication de Moreau de la Sarthe mentionnée plus haut. Cf. Balzac, *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, I, Paris, 1960, p. 204 (lettre à Laure de Surville du 20 août 1822). Pour l'influence de Lavater sur Balzac voir F. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, II, Paris, 1910, p. 62-84 et *Orientations étrangères chez Balzac*, Paris, 1927, p. 76-96.

¹⁰⁷ Extrait de l'ouvrage de Jean-Baptiste Porta, Napolitain, sur la physionomie humaine considérée sous le rapport des différents caractères (Lavater, IX, 1807, p. 167-278 et pl. 593-594). La première édition du livre de Porta, *De humana physiognomia libri 4*, parut à Sorrente en 1586.

¹⁰⁸ *Abregé d'une conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture et de sculpture sur la physionomie* (Lavater, IX, 1807, p. 79-84); *Abregé d'une conférence de Charles Le Brun sur la physionomie, d'après les écrits de Nivelon, son élève* (*ibid.*, p. 91-111 et pl. 556-567); *Suite des dessins de Charles Le Brun, avec les opinions de Porta* (*ibid.*, p. 113-166 et pl. 568-592); *Conférence de Charles Le Brun, premier peintre du roi [...], sur l'Expression générale et particulière, enrichie de ses 41 dessins* (*ibid.*, p. 279-324 et pl. 595-599). L'édition originale du dernier de ces ouvrages parut à Paris en 1698. Pour les études de Charles Le Brun concernant la physionomie, voir Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, VIII, Paris, 1913, p. 73-78, n°s 6510-6762. Un aperçu historique sur la *Physiognomonie animale* dans Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations*, Paris, 1957.

¹⁰⁹ Vivant Denon en décida la publication, dans un album de 58 planches « afin de servir à la

démonstration du système de cet illustre artiste et d'en rendre la communication plus facile aux artistes et aux amateurs » (Lavater, IX, 1807, p. II: *Avertissement des éditeurs*); voir aussi Julius Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica*, 3^e éd., augmentée par Otto Kurz, Florence-Vienne, 1967, p. 635.

¹¹⁰ Voir les exemples cités par F. Baldensperger dans *Orientations étrangères chez Balzac*, p. 90 et suiv. Les oreilles du duc, dans *Massimila Doni*, « donnaient à cet homme une bizarre ressemblance avec un chien »; dans les yeux du comte d'Hérouville « éclatait la férocité lumineuse de l'œil du loup au guet »; les personnages féminins suggèrent des comparaisons ornithologiques (la femme de Balthasar Claës a le nez crochu comme un bec de vautour), ou bien des associations avec le monde des félins. En méditant sur des types de ce genre, Baldensperger observe que « la Comédie Humaine sous-entend, dans la plupart de ses parties, un bestiaire assez précis [...], un répertoire de jungle animée ». Voir aussi Léon F. Hoffmann, *Les Métaphores animales dans « Le Père Goriot »* (*L'Année balzacienne*, 1963, p. 91-105).

¹¹¹ Lavater, II, 1806, p. 47–63: *Idée générale du système du docteur Gall et quelques rapprochements entre ce système et les observations de Lavater*. Exposées en des conférences d'abord à Vienne, dès 1796, ensuite à Paris depuis 1807, les idées de Gall avaient suscité de vives discussions. Son œuvre capitale est *L'anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 1810-1819, 4 vol. et atlas. Une autre édition de cet ouvrage, en 6 vol., fut publiée en 1822-1823.

¹¹² Cf. [Moreau de la Sarthe] dans Lavater, II, 1806, p. 48–49: « Lavater a fait entrer dans ses études de la physionomie toutes les parties du visage, et même toutes les parties du corps; les attitudes, les gestes, le son de la voix, le caractère même de l'écriture; enfin, tout ce qui, dans l'extérieur de l'homme, peut avoir une signification et un langage ».

¹¹³ C'est une conséquence que ne pouvait pas envisager Lavater, dont le goût en matière d'art était celui d'un adepte de Winckelmann. Cf. Charlotte Steinbrucker, *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlin, 1915, p. 88.

¹¹⁴ *Anatomie et histoire naturelle du visage, considérées relativement à la physiognomonie et aux Beaux-Arts*, dans Lavater, IV, 1806, p. 22–23.

¹¹⁵ Sur le caractère dynamique de la forme chez Daumier et Delacroix, voir Werner Hofmann, *Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise*, dans

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XVI, 1956, p. 172–175.

¹¹⁶ *Nouveau Manuel du Physionomiste et du Phrénologiste ou les caractères dévoilés par les signes extérieurs*. Ouvrage posthume de Lavater et du professeur Chaussier, publié et mis au niveau de la science par MM. Chaussier Fils et Morin, Paris, Roret, 1838. L'exemplaire de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (I 487.150), porte une dédicace du poète Constantin Stamati à un certain « Nicolai de Foti ».

Une traduction partielle de ce manuel est le livre de T. E[ustațiu]-Ciocanelli, *Extract de fisiognomonie, fisionomie și patognomică, după Lavater, Chiuro de La Șambrou [Cureau de la Chambre], La Porta, Lebrun și alți fisionomiști, sau modul cel mai sigur de a cunoaște caracterul și închipuirile oamenilor după trăsăturile chipului, dupe limbăgiu sau vorbire, dupe sunetul glasului, dupe ris și suris, dupe umblet sau mișcări, dupe stil și scriere, dupe port sau îmbrăcăminte ș.c.l.*, Bucarest, George Ioanid, 1855. Ciocanelli, dont l'apport se réduit à l'explication de certains termes, souvent assez maladroitement formulée, n'indique pas l'original français.

¹¹⁷ Isidore Bourdon, *La Physiognomonie et la Phrénologie, ou Connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crâne. Examen des systèmes d'Aristote, de Porta, de La Chambre, de Camper, de Lavater, de Gall et de Spurzheim*, Paris, Gosselin, 1842. La traduction de Th. Codresco a été publiée à Jassy, dans le second volume de la revue *Icoana lumii*, sous le titre *Fisionomia omului*, du 1^{er} octobre 1845 au 8 juillet 1846. Codresco abrège le texte de Bourdon, omet certains chapitres et renonce à la partie finale du livre, contenant les portraits physiognomiques de plusieurs célébrités (p. 317–340). La traduction est suivie d'une notice où Codresco, en s'attribuant tacitement la qualité d'auteur, annonce qu'en corrigeant « des erreurs typographiques ainsi que le style » pense publier son ouvrage « dans un livre à part, afin de se rendre utile à ceux qui s'occupent avec l'étude de la physiognomie » (*Icoana lumii*, II, 1846, p. 298).

¹¹⁸ O proorocie a doctorului Gall, dans *Curierul românesc*, XI, n° 5, du 30 mars 1833, p. 19–20; en 1846, quand le rédacteur de ce journal était le peintre Jean Negulici, paraissent des anecdotes sur le talent de physionomiste de Lavater (XVIII, n° 17, du 21 février, p. 68), suivies d'une seconde série d'anecdotes « physiognomiques » (*ibid.*, n° 22, du 11 mars, p. 88). On parlait aussi d'une traduction manuscrite des *Fragments* de Lavater, due à Théodore Paladi, professeur au collège de Saint-Sava (*Literatura rumânească*, II, dans *Curierul românesc*, I, n° 80, du 1^{er} janvier 1830, p. 338).

¹¹⁹ Dan A. Bădăreu, *O sută de ani de naturalism în România*, Bucarest, [1930], p. 1–72.

¹²⁰ N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830–1919. Documente, scripte și amintiri*, Jassy, 1919.

¹²¹ N. A. Cretulesco, *Thèse pour le doctorat en médecine*, présentée et soutenue le 21 juin 1839, Paris, De Rignoux, 1839, p. 9–10.

¹²² Non sans quelque malice, Sainte-Beuve remarquait dès 1834 ce caractère « physiologique » des romans de Balzac: « C'est comme un docteur jeune encore qui a une entrée dans la ruelle et dans l'alcôve; il a pris droit de parler à demi-mot des mystérieux détails privés qui charment confusément les plus pudiques » (*Portraits contemporains*, Nouvelle édition, II, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 328–329). Sur les rapports de Balzac avec les idées médicales de son temps, voir Moïse Le Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, 1959.

Eliade traduisit plusieurs chapitres de la *Physiologie du mariage*, dans *Curierul românesc*, IV, 1842–1844, p. 37–40: *Pensionatele*; p. 40–46: *Fasele căsătoriei*; p. 65–72: *Cele dintâi simptome*; p. 148–155: *Vama*. Kogălniceanu se proposait de publier en volume une adaptation du même ouvrage, dont on ne connaît que des fragments, parus sous le titre *Bărbați, femei și amorezi*, dans *Calendar pentru poporul românesc*, IV, Jassy, 1845, p. 57–73.

¹²³ M. Kogălniceanu, *Soirées dansantes* (*Adîmări dînțuitoare*), dans *Albina românească*, X, n^{os} 81–84, du 12 au 22 octobre 1839, p. 331–345. A la fin du texte, l'auteur indique sa source: « de Paris ou le Livre des Cent-et-un ». Nous y avons trouvé en effet l'original, au XIII^e volume, Paris, Ladvocat, 1833, p. 175–198. L'auteur des *Soirées dansantes*, qui signe Jacques Raphael, semble être un peintre: il est importuné, dans un salon, par les assiduités d'un confrère (p. 190–191). C'est justement l'un des passages éliminés par Kogălniceanu de son adroite et spirituelle adaptation, enrichie en échange de savoureux détails peignant la société de Jassy.

¹²⁴ Moreau de la Sarthe, *Observations sur les signes physiologiques des professions*. Chapitre premier: *Coup d'œil philosophique sur l'influence des arts et métiers et des professions* (Lavater, VI, 1807, p. 225).

¹²⁵ F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁶ Voir, dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, XXXIX, Paris, 1938: *L'Épicier* (p. 13–14), *Le Charlatan* (p. 23–27), *Nouvelle théorie du déjeuner* (p. 43–47), *Physiologie de la toilette* (p. 47–52), *Physiologie des positions* (p. 400–401), *Physiologie de l'adjoint* (p. 411–412), etc., esquisses publiées dans les revues illustrées *La Silhouette*, *La Mode* et *La Caricature*, en 1830–1831. Plus ample, se rapportant explicitement aux idées de Lavater et en invoquant l'exemple des caricatures de Henri Monnier, est une *Théorie de*

la démarche de 1833 (*ibid.*, p. 613–643). Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 122, montre que ces esquisses n'étaient que les matériaux d'une *Pathologie de la vie sociale*, annoncée par le romancier en 1839.

¹²⁷ Balzac, *Avant-Propos* [de la *Comédie Humaine*], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, I, Paris, 1912, p. XXVI. Ce texte capital a été publié à la fin du premier volume de l'édition Furne, Dubochet et Hetzel, en 1842.

¹²⁸ Michel Butor, *Les Deux univers de Balzac*, II, *Le Réel*, dans *Balzac*, coll. Génies et Réalités, Paris, 1961, p. 273.

¹²⁹ Cité par F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁰ *Quelques caricaturistes français*, dans *Curiosités esthétiques*, éd. citée, p. 418. Pour la place de la physionomie et de la phrénologie dans la pensée de Baudelaire, voir G.T. Clapton, *Lavater, Gall et Baudelaire*, dans la *Revue de littérature comparée*, XIII, 1933, p. 259–298 et 429–456.

¹³¹ « Il y a échange constant entre Balzac et les dessinateurs » observe Marie Mespoulet dans son étude *Images et romans*, Paris, 1939, p. 49. À côté du monde réel, celui des images élargit le champ d'observation de l'écrivain, constituant « une expérience de seconde main et dont la vie excita sa bouillonnante imagination » (*ibid.*, p. 38). Devéria découvrit « la simplicité un peu maniérée de ses contemporaines de 1825 que le romancier s'applique à louer quinze ans plus tard » (*ibid.*, p. 34). L'œuvre de Gavarni, « cet assemblage d'art, de littérature et de dandysme » (Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 19), lui révéla les nuances éphémères de la mode, l'atmosphère du carnaval et des théâtres. Henri Monnier avait fait dans ses albums (*Les Quartiers de Paris*, *Les Boutiquiers de Paris* et, surtout, dans les *Mœurs administratives*), parus de 1825 à 1830, avant que l'idée de la *Comédie Humaine* se fût cristallisée, de véritables « monographies par l'image » (J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, s.d., p. 144). En préparant l'édition de ses œuvres complètes, Balzac accordait une attention particulière à l'illustration (Paris, Furne; Dubochet; Hetzel, 1842–1847, 17 vol. parus du vivant de l'auteur, illustrés, à l'exception du dernier, par des gravures sur bois d'après des dessins de Tony Johannot, Meissonnier, Gavarni, H. Monnier, Bertall, Daumier, etc., 116 pl. en tout, pour lesquelles voir Brivois, p. 17–29; Carteret, III, p. 56–62). Le romancier choisit les personnages destinés à figurer dans les illustrations, précisant pour chacun l'artiste qui lui semblait le plus indiqué. Ses lettres à Hetzel contiennent à cet égard des témoignages intéressants. Voir sa *Correspondance*, éd. citée, IV, Paris, [1966], lettres d'octobre 1841 (p. 328–330) et du 18 août 1842 (p. 483–484). Parfois il s'adressa directement aux artistes, à H. Monnier (lettres d'octobre ou novembre 1842, p. 508 et 14 janvier 1843, p. 540; à Bertall, lettre du 20 mars 1845, p. 788).

Ses indications n'ont pu être suivies dans tous les cas.

¹³² *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1841-1842, 9 vol.; 400 planches et environ 1500 vignettes gravées sur bois. Voir Brivois, p. 157-160; Carteret, III, p. 245-250.

¹³³ Nous citons le texte de la préface d'après une réédition en deux volumes (Paris, Furne, 1853), I, p. XV.

¹³⁴ Louis Huart travaillait en 1840 dans la rédaction du *Charivari*, ainsi qu'Albert Cler, Taxile Delord, Couailliac, qui publièrent tous des physiologies. Dès 1841 le journal reproduisait des illustrations de ces volumes dont le succès fut si rapide. Cf. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 6-7.

¹³⁵ Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 16-38.

¹³⁶ Cf. le témoignage de Jean Gigoux concernant les illustrations de son *Gil Blas*, cité dans Jean Laran, *L'Estampe*, avec la collaboration de Jean Adhémar et Jean Prinnet, I, Paris, 1959, p. 224: « Afin d'épargner des peines mal rétribuées à ces pauvres gens, je simplifiais mes compositions le plus possible et j'épargnais les ombres tant que je pouvais ».

¹³⁷ F. de Langenevais, *La Littérature illustrée*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, XIII, 1843, vol. I, p. 645-671.

IV. PHYSIOLOGIES ROMANTIQUES À JASSY

¹³⁸ Voir l'Annexe I. Les chiffres entre crochets renvoient aux notices des physiologies mentionnées dans cette annexe.

¹³⁹ En utilisant des éléments du texte du roman *La Femme supérieure* (1838), Balzac procède, dans la *Physiologie de l'Employé* (1841), à une classification de ses personnages par rapport au milieu, donnant à la présentation d'aspects de la vie sociale la structure d'une recherche biologique. Cf. [Maurice Bardèche], *Notice sur « Les Employés »*, dans *Œuvres complètes*, éd. du Club de l'Honnête Homme, XIII, Paris, [1959], p. 302-304.

¹⁴⁰ Maurice Alhoy, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁴¹ Cf. V. Ghiacioiu, notice sur la *Physiologie du provincial*, dans Constantin Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, éd. citée, p. 417.

¹⁴² Voir l'Annexe II.

¹⁴³ *Fiziologia provincialului în Iași* dans *Calendar pentru poporul românesc*, Jassy, III, 1844, p. 60-74.

¹⁴⁴ Dans une note Kogalniceano avertissait le lecteur que son esquisse était une adaptation: « Pierre Durand a écrit la *Physiologie du Provincial à Paris*; nous avons essayé de réduire ses traits aux

proportions du cadre qui convient au provincial à Jassy ». C'est une indication dont l'histoire littéraire n'a pas tenu compte pendant longtemps. cf. N. Iorga, *Ist. lit. rom. în veacul al XIX-lea*, II, Bucarest, 1908, p. 98; G. Călinescu, *Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 175.

176 (« ne peut supporter la comparaison avec la prose de Negruzzi qu'elle [l'esquisse de Kogalniceano] imite »); Șerban Cioculescu, dans *Ist. lit. rom. moderne*, I, Bucarest, 1943, p. 59; George Ivașcu, *Ist. lit. rom.*, I, Bucarest, 1969, p. 420. N. Cartoian, l'un des plus compétents biographes de Kogalniceano, alla jusqu'à croire que Pierre Durand serait un nom supposé, dont l'écrivain roumain se serait servi afin de dérouter la censure (M. Kogălniceanu, *Activitatea literară*, 1942, p. 29). D. Popovici pensait que la *Physiologie du Provincial* de Constantin Negruzzi « indique par son titre même sa source: *La Physiologie du Provincial à Paris* de Pierre Durand, celle même qui devait être imitée aussi par Kogalniceano » (*Romantismul românesc*, [1969], p. 354). Le *Provincial* de Negruzzi n'a aucun rapport avec celui d'Eugène Guinot, dont la date de publication est ultérieure et que D. Popovici ne connaissait apparemment que d'après son titre. Dans une bibliographie analytique des revues fondées par Kogalniceano (Iulia Frumuzache, dans *Arhiva românească*, VI, 1941, p. 425), on trouve *La Physiologie du Provincial à Jassy* parmi les œuvres originales de l'écrivain, sans autre indication. Dan Simonesco montre au contraire, dans ses *Contribuții la bibliografia operelor lui M. Kogălniceanu* (*Studii și materiale de istorie modernă*, I, 1957, p. 461), qu'il s'agit d'une « adaptation d'après Pierre Durand, *Physiologie du Provincial à Paris*, Paris, s.d. ». Șerban Cioculescu remarquait toutefois, dans *Istoria literaturii române*, II, Bucarest, 1968, p. 441, que, malgré la note où Kogalniceano avait reconnu son modèle, le degré de l'originalité de cette œuvre « n'a pas été jusqu'à présent établi au point de vue de la littérature comparée ». L'étude détaillée des deux textes pourra occasionner sans doute des remarques intéressantes sur les moyens d'expression littéraire dont disposait Kogalniceano, ainsi que sur ses idées politiques et sociales. On peut relever ainsi, dans le texte de son adaptation, un passage concernant les paysans, fréquemment cité, qui lui appartient: « ... leur vie est tellement misérable par rapport à la nôtre, leur caractère est tellement naturel, ma compassion envers eux si grande et si justifiée, que je m'imputerais à crime la plus légère plaisanterie à l'adresse d'une catégorie humaine sur laquelle reposent toutes les charges, sauf celles [vraiment] utiles, et qui nous nourrit, nous, les paresseux et les fainéants de villes ».

¹⁴⁵ Né en 1807 à Marseille. Après avoir débuté dans les journaux de sa ville natale, il entre, en 1833, à la *Revue de Paris*. Sa vraie popularité il

la doit cependant à ses feuillets du *Siècle*. C'est ici qu'il donne pendant de longues années « des détails spirituels sur tous ces événements qui, dans le courant de la semaine, défraient la conversation de tous les salons de Paris ». Pseudonymes: Paul Vermond, ensuite Pierre Durand. Cf. L[ouis] H[uart], Eugène Guinot, dans *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts*, I, n° 15, Paris, Aubert, 1839 (avec un portrait lithographié par M. Alophe [fig. 29]); voir aussi Quérard, Louandre et Bourquelot, *La Littérature française contemporaine 1827–1844*, IV, éd. citée, p. 222–223. Plusieurs de ses nouvelles ont été traduites dans des périodiques roumains: *The Puf* (*Curier de ambe-sexe*, I, 1836–1838, p. 92–100); *Providența* (*ibid.*, II, 1838–1840, p. 129–136); *Studentul de Heidelberg* (*ibid.*, p. 152–158); *Un întâi ministru* (*Curierul românesc*, X, n°s 24 et 25, du 15 et 16 février 1839, p. 93–98); *Însărcinarea vărului* (*Albina românească*, XII, n°s 47 et 48, du 15 et 19 juin 1841, p. 195–197, 199–202). Guinot est mort en 1861.

¹⁴⁶ *Tainele inimii*, fragment d'un roman de Kogalniceanu, sera publié dans *Gazeta de Moldavia*, XXII, du 9 janvier au 23 mars 1850, p. 1–83. C'est le premier essai de roman publié par un écrivain roumain; une vive admiration pour Balzac s'y manifeste. Paru sans nom d'auteur, ce fragment fut attribué à Kogalniceanu par N. Iorga (*Sămănătorul*, 1906, p. 581–583), dont la remarquable intuition fut confirmée en 1942 par la découverte de quelques pages du manuscrit original (N. Carotojan, Mihail Kogălniceanu. *Activitatea literară*, cit., p. 25). Sur les origines du roman dans la littérature roumaine, voir *Pionierii romanului românesc*, anthologie, notes et préface de Șt. Cazimir, Bucarest, 1962; Teodor Virgolici, *Începuturile romanului românesc*, Bucarest, 1963.

¹⁴⁷ Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, Bucarest, 1924, p. 224–226. Nous indiquons, d'après G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, 2^e éd., Bucarest, 1965, la chronologie de ces monologues comiques, qui n'est pas encore établie en tout point. 1850: *Șoldan Viteazul* et *Mama Anghelușa*; 1851: *Herșcu Boccegiul*; 1860: *Clevetici ultra-demagogul* et *Sandru Napoia ultra-retrogradul*; vers 1863: *Barbu Lăutarul*; 1866: *Paraponisitul*. Dans la revue *Convorbiri literare* ont paru, en 1867: *Stan Covrigariul*, *Ion Păpușariul*, *Gură-Cască om politic* et *Surugiul* et, en 1873: *Haimana sau permutările împiegaților*.

¹⁴⁸ Alexandru Russo, *Sauvegea*, [1846], dans *Scrieri*, éd. Petre V. Haneș, Bucarest, 1908, p. 273. Une esquisse consacrée au *Postillon*, dans *Les Français peints par eux-mêmes*, éd. citée, I, p. 293–297 (texte de J. Hilpert, dessins de Henri Monnier).

¹⁴⁹ Ses articles, disait Louis Huart (loc. cit.) « ont plus d'une fois fourni des sujets de vaudevilles », ce qui déterminait Guinot de tirer lui-même

une pièce de théâtre de sa nouvelle *Suzanne*, parue dans la *Revue de Paris*.

¹⁵⁰ Dès 1829 Charles de Rémusat remarquait les affinités de la caricature avec la comédie légère, inspirée de l'actualité: « On ne peut faire des tableaux; aussi fait-on des croquis. On ne peint pas les ridicules pour la Comédie Française, on esquisse les caricatures pour le Gymnase. La comédie moderne s'est faite en soirée avec un agenda et un crayon, et la scène s'est trouvée en rivalité avec les journaux » (Ch.-Marc des Granges, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, 1904, p. 54–55). Théophile Gautier reprend et approfondit le parallèle entre le vaudeville et le dessin satirique dans un article: « Cette comédie qui s'appelle le vaudeville est une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout [...], peignant les mœurs avec une fidélité négligente, plus sincère que bien des portraits surchargés [...]. Combien de types et de silhouettes ne récolterions-nous pas, en effet, dans les innombrables vaudevilles qui se succèdent de 1815 à 1848! Je ne parle pas seulement du répertoire de Scribe, où le garde national, le calicot, le perruquier, le négociant, l'avoué, l'avocat, l'artiste, le portier, etc., forment, pour ainsi dire, un album de modes ou de caricatures. On sent que tous ces personnages épisodiques ont vécu une heure seulement; ce sont des instantanés » (*ibid.*, p. 58). Il s'agissait donc non seulement de thèmes, mais aussi de technique et de style, de cette « fidélité négligente » si heureusement définie par Gautier, représentant l'aspiration vers une forme dédagée des préjugés de l'esthétique traditionnelle.

¹⁵¹ Apparition épisodique dans de nombreux romans balzacien, Bixiou devient un personnage principal dans *Les Employés*. Voir Champfleury, Henry Monnier, p. 90–98.

¹⁵² Cf. *Convorbiri literare*, I, 15 octobre 1867; voir aussi V. Alecsandri, *Scrisori*, éd. Il. Chendi et E. Carcalechi, Bucarest, 1904, p. 25–26 (lettre à Jacob Negruzzi, datée de septembre 1867).

¹⁵³ La bibliothèque de Basile Alecsandri, disparue en grande partie pendant la première guerre mondiale, est mentionnée par la fille du poète, Marie G. Bogdan, dans *Autrefois et aujourd'hui*, [Bucarest], 1929, p. 86: « une belle bibliothèque en acajou massif, où s'entassaient des livres rares datant depuis le 16^e siècle avec les reliures de l'époque, défraîchies et décolorées [...]. Puis les œuvres de Lamartine, Victor Hugo, etc. [...], des ouvrages humoristiques d'Armand Silvestre, de Gustave Doré, de Courteline et d'innombrables volumes de voyages [...], dont beaucoup étaient joliment illustrés ».

¹⁵⁴ Edition, citée, vol. I, p. 3.

¹⁵⁵ Philippe Roberts-Jones, *Daumier et l'impressionnisme*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 247–250. Voir aussi Anne Coffin Han-

son, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*, dans *French 19th Century Painting and Literature*, Edited by Ulrich Finke, Manchester, [1972], p. 133–163, dont les nombreux exemples, tirés de publications comme *Les Français peints par eux-mêmes* (repr. p. 138, 142, 148, 154, 155, 156) ou bien comme la *Physiologie de la Grisette* de Paul Huart, illustrée par Gavarni (repr. p. 144) montrent l'importance de cette catégorie d'anticipations du goût impressionniste.

¹⁵⁶ Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, III, p. 111–112.

¹⁵⁷ Ch. Drouhet, *op. cit.*, p. 193–194.

¹⁵⁸ Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, [1873], Edition nouvelle, Paris, 1912, p. 163–276; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 5–82; Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 81–196.

¹⁵⁹ Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, 3^e édition, Paris, 1874, p. 335.

¹⁶⁰ *Béatrix*, [1840], dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, V, Paris, 1912, p. 320; voir aussi la note des éditeurs à la p. 449 (la lithographie de Gavarni avait été publiée dans *Le Charivari* du 30 mai 1840).

¹⁶¹ Voir l'Annexe I, 26. Pour les passages inspirés par Gavarni, cf. Jean Prinnet, *op. cit.*, p. IV.

¹⁶² Cf. Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 18.

¹⁶³ Lettre à Jean Ghica, datée de juill et 1844, publiée par Mihail I. Kogălniceanu, *Știri noi despre viața și activitatea lui Ludovic Steege* dans *Arhiva românească*, X, 1945–1946, p. 151.

¹⁶⁴ Cf. *Notre-Dame de Paris* [1831], I, 5: *Quasimodo*. La première édition illustrée du roman parut chez Renduel, en 1836, avec 12 planches gravées d'après des dessins de Louis Boulanger, Alfred et Tony Johannot, Raffet, Rogier et Rouarge (pl. 2: *Quasimodo*). Cf. Brivois, p. 195–196; Carteret, III, p. 300. Beaucoup plus importante, au point de vue de l'illustration, est celle publiée en 1844 par les éditeurs Perrotin et Garnier. C'est en octobre seulement que sera terminée la parution de ses 67 livraisons, avec 55 planches (21 gravées sur acier et 34 sur bois) et un grand nombre de vignettes dans le texte, d'après des dessins de E. de Beaumont, Louis Boulanger, Daubigny, Tony Johannot, de Lemud, Meissonnier, C. Roqueplan, Louis-Henri de Rudder, Steinheil (à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, une réédition de 1850, ayant appartenu à l'écrivain Alexandre Odobesco). Cf. Brivois, p. 196–197; Carteret, III, p. 300–304: «le prototype du grand texte illustré par les artistes de son temps». Dans une des premières livraisons, datant du début de l'année, il y avait l'illustration de De Rudder, *Scène des grimaces à la rosace de la chapelle* [voir, dans cet article, la fig. 36].

Quant à Grandville, il avait imaginé un sujet apparenté au spectacle qui éveillait la gaieté d'Alec-

sandri: une École de natation transférée dans le monde des animaux aquatiques (*Les Métamorphoses du jour* [1829]; dans l'édition Garnier, 1869, pl. XVIII, le texte aux p. 96–99; voir dans cet article la fig. 34).

¹⁶⁵ V. Alecsandri, Borsec, dans *Propășirea*, I, Jassy n° 42, du 29 octobre 1844, p. 334–336; sa parution étant interrompue par suite de la suppression de cette revue, l'esquisse fut reprise dans le *Calendar pentru poporul românesc*, IV, Jassy 1845, p. 30–41 (c'est ici qu'on trouve les passages que nous avons cités dans le texte). Dans l'édition des écrits en prose d'Alecsandri, établie par G. C. Nicolesco, Bucarest, 1967, p. 162–171.

¹⁶⁶ Le public «ne voyant que le côté comique du genre», nommait les dessins de Gavarni des «caricatures», sans les distinguer de ceux de Daumier (Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 16–17). Jean Adhémar observe que si, vers 1840, les différences entre Daumier et Gavarni restaient les mêmes en ce qui concernait les sujets, la technique des deux artistes devint «étrangement semblable». En perdant de leur caractère de dessins élégants et avec plus de vigueur, les planches de Gavarni se rapprochaient de celles de Daumier (*op. cit.*, p. 73).

¹⁶⁷ La série *Les Baigneurs* parut dans *Le Charivari* du 11 juin 1839 au 27 septembre 1842 (Delteil 760–790).

V. UNE IMITATION DU «GULLIVER» DE GRANDVILLE

¹⁶⁸ La lithographie de Daumier dans *Le Charivari* du 12 juillet 1838 (*Croquis d'expressions*, 18; Delteil 484); une reproduction inversée dans le *Musée pour rire*, III, Paris, Aubert, 1840, avec un commentaire de Maurice Alhoy, *Les Vieilles amours* (p. 119); la copie de cette reproduction, cette fois dans le sens de l'original, dans le *Calendar popular*, VI, Bucarest, 1843, p. 55 (commentaire anonyme, intitulé, ainsi que l'image, *Răbdare casnică*, p. 54–56). Cette dernière copie a été mentionnée, sans indication précise de la source, dans G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, II, Bucarest, 1945, p. 140.

¹⁶⁹ La lithographie de Daumier dans *Le Charivari* du 25 novembre 1836 (*Galerie physiologique*, 3; Delteil, 328) sous le titre *Une lecture entraînant*; une reproduction inversée dans le *Musée pour rire*, III, accompagnée, elle aussi, d'un commentaire de Maurice Alhoy, *Les Distractions de M. Boniface* (p. 125); ensuite dans le *Calendar popular*, VIII, Bucarest 1845, p. 48 (commentaire anonyme, intitulé, ainsi que l'image, *Distratul*, aux p. 47–48; la lithographie, cette fois encore retournée dans le sens de l'original, signée par G. Venrich).

¹⁷⁰ L'influence de Boilly sur Daumier est relevée par Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 20 et 115; pour celle de Lavater sur Boilly voir Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, p. 115: « On pourrait interpréter les dessins de têtes de Boilly, groupés par cinq, comme un commentaire imagé des fragments physiognomiques de Lavater. Leurs titres ont souvent un caractère moral ou allégorique, *La Gourmandise* ou *La Paresse*, alors que le dessin n'en développe que le caractère physiognomique » (repr.: Louis Boilly, *Trente-cinq têtes*, lithographie).

¹⁷¹ J. J. Grandville, *Fantaisie*, dans le *Magasin pittoresque*, XI, 1843, p. 108–109. Les dessins de Grandville, gravés sur bois par H. Brévière, sont accompagnés d'un commentaire rédigé par l'artiste. Dans le *Calendar popular*, X, Bucarest, 1847 (édité maintenant par C.A. Rosetti et E. Winterhalder), les deux dessins, reproduits sur la même planche et lithographiés par G. Venrich (p. 36); commentaire anonyme sur les chiens, aux p. 37–38.

¹⁷² *Caletoriile lui Gulliver in țere depărtate* de la Swift. Traduse de I. D. Negulice și confruntate cu originalul engles prin ajutorul D. Em. Angelescu. Ediție ilustrată cu 80 figure tot de traducătorul. 2 vol, Bucarest, Iosif Copainig, 1848. Sur la couverture du second volume: « Illustrat cu 54 figure in loc de 46 ». [Cité plus loin: *Caletoriile*]. Sur les illustrations de cette traduction voir C.I. Stăncescu, Ioan Negulici, dans *Literatură și artă română*, III, Bucarest, 1898, n° 12, p. 757; Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, Bucarest, 1939, p. 93 et 137; idem, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici*, Ploiești, [1962], p. 43; G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, I, Bucarest, 1942, p. 251.

¹⁷³ *Gulliver*, dans *Curierul român*, XX, Bucarest, n° 1 du 1^{er} janvier 1845, p. 4.

¹⁷⁴ Swift, *Voyages de Gulliver dans les contrées lointaines*. Édition illustrée par Grandville. Traduction nouvelle, 2 vol., Paris, H. Fournier aîné; Furne et Cie, 1838. Voir Brivois, p. 385–386; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 220; Carteret, III, p. 578–580. [Cité plus loin: *Voyages*].

¹⁷⁵ Voir la note 172.

¹⁷⁶ L'illustration de *Gulliver*, chef-d'œuvre unanimement apprécié de Grandville, fut rééditée plusieurs fois du vivant de l'artiste. En même temps que l'édition originale, on imprimait une édition anglaise, identique au point de vue de l'illustration (cf. Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 45); nous connaissons aussi une édition allemande: *Gulliver's Reisen in unbekannten Ländern* von Jonathan Swift. Aus dem Englischen neu übersetzt von Dr. F. Rottenkamp. Zweite Ausgabe mit 450 Bildern und Vignetten von Grandville. Stuttgart, Adolph Krabbe, 1843, 2 vol. Une seconde édition parisienne, de 1845, reproduit partiellement les bois originaux (cf. Brivois, p. 386).

¹⁷⁷ Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, éd. citée, p. 421.

¹⁷⁸ *Voyages*, I, p. 55; *Caletoriile*, I, p. 61.

¹⁷⁹ *Voyages*, I, p. 158; *Caletoriile*, I, p. 150.

¹⁸⁰ *Voyages*, I, p. 190; *Caletoriile*, I, p. 179.

¹⁸¹ *Voyages*, II, p. 77–83; *Caletoriile*, II, p. 74.

¹⁸² *Voyages*, I, p. 215. Sur l'élément onirique dans l'œuvre de Grandville, citons N. Vaschide, *Le Sommeil et les rêves*, Paris, 1911, p. 148; Laure Garcin, *Grandville, visionnaire, surréaliste, expressionniste*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1948, p. 435–448; Ludwig Müntz, *Über die Bildsprache von Jean Ignace Isidore Gérard dit Grandville*, dans *Alte und neue Kunst*, III, 1954, n° 3–4, p. 133–154.

¹⁸³ *Voyages*, II, p. 73; *Caletoriile*, II, p. 69.

¹⁸⁴ F. J. Gall, *Influence du cerveau sur la forme du crâne, difficultés et moyens de déterminer les qualités et les facultés fondamentales et de découvrir le siège de leurs organes*, III, Paris, Boucher, 1823, p. 183.

¹⁸⁵ *Voyages*, II, p. 129; *Caletoriile*, II, p. 114.

¹⁸⁶ Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Second edition revised with the assistance of Carlo Pedretti, I, [Londres], 1968, p. 84–85 (n° 12.495; repr. au second volume).

¹⁸⁷ Cf. Jan Bialostocki, « *Opus quinque dierum* »: Dürer's « *Christ among the Doctors* » and its Sources, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, n° 1–2, p. 17–34.

¹⁸⁸ E. H. Gombrich, *Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to their Study*, dans *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma, 1954, p. 214 (cité par Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 31).

¹⁸⁹ Dans la copie de Negulici, où le dessin de Grandville est inversé: à gauche.

¹⁹⁰ C. I. Stăncescu, loc. cit.; reproduction d'après un exemplaire de la coll. Gr. Zmeureanu, dans Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici*, 1939, pl. XXIX [dans cet article, fig. 44 b]. Voir aussi G. Oprescu, *op. cit.*, I, p. 89. Stăncescu affirme que l'illustration se trouvait « au début du volume ».

¹⁹¹ *Voyages*, II, p. 302.

¹⁹² Paris, H. Fournier, 1845, p. 354.

¹⁹³ Édition illustrée par Grandville. Paris, Dubocher; Le Chevalier, 1846. Cf. Brivois, p. 350–353.

¹⁹⁴ Un portrait de Grandville, un peu idéalisé, est la lithographie d'Émile Lassalle, où on retrouve pourtant les joues creuses, le nez aquilin et le regard inquiet de l'artiste (Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts, III, 1840, n° 12, avec une notice par Victor Ratier). Plus d'énergie exprime un relief de David d'Angers, daté de 1841 (repr. dans le *Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, p. 356 [dans cet article, fig. 46]).

¹⁹⁵ [Edouard Charton], J. J. Grandville. Dessins inédits, dans le *Magasin pittoresque*, XXIII, 1855, loc. cit.

¹⁹⁶ L. Reybaud, *Jérôme Paturot*, éd. cit., p. 10.

¹⁹⁷ Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Rome, 1672 (éd. facsimilée, Rome, 1931), p. 208 « e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia che è il suo proprio ritratto », Dans *Jérôme Paturot*, éd. citée, p. 68, Grandville accompagne la parodie d'un feuilleton macabre d'une illustration représentant une tête coupée et tenue par les cheveux, semblable à celle de Goliath, du tableau de Caravage.

¹⁹⁸ Pour le sens symbolique des instruments géométriques cf. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450 – 1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1959, col. 112. Des idées apparentées à l'interprétation que nous donnons à cet autoportrait de Grandville, dans Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, [Genève, 1970], particulièrement p. 83 – 99: *Naissance du clown tragique*. Baudelaire, écrit Starobinski, a attribué à l'artiste « sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon » (p. 83 – 84). Pour définir « le destin du bouffon-martyr » (p. 95), l'auteur analyse deux textes des *Petits poèmes en prose*: *Le Vieux Saltimbanque* [1861] et *Une Mort héroïque* [1863] (dans l'éd. Crépet, Paris, 1926, p. 41 – 44 et 91 – 96). Chez Rouault, le sacrifice du « paillasse tragique » devient « une réplique à peine parodique de la Passion » (Starobinski, *op. cit.*, p. 112). Voir aussi Hannelore Zambitzer, *Clownmetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux*, dans *Die Neueren Sprachen*, XV, n° 10, octobre 1966, p. 445 – 456 et, plus récemment, l'étude de Francis Haskell, *The Sad Clown: some notes on a 19th century myth*, dans *French 19th Century Painting and Literature*, Edited by Ulrich Finke, 1972, p. 2 – 16.

¹⁹⁹ Cf. Patrik Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, [Uppsala, 1970], p. 268, n° 20; reprod. p. 218 et 3 (détail).

²⁰⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, I, Paris, 1926, p. 261 – 262 (lettre à Louise Colet du 21 – 22 août 1846). Voir aussi dans *La Tentation de Saint Antoine*, même éd., Paris, 1924, les notes de l'éditeur, p. 666 – 667. L'estampe de Callot (seconde version, gravée à Nancy en 1635) reprod. dans Pierre-Paul Plan, *Jacques Callot maître graveur*, Bruxelles-Paris, 1911, n° 888, pl. 91 – 92.

VI. AU SEUIL DE LA MODERNITÉ.

²⁰¹ Titres mentionnés dans les *Dossiers de la censure en Moldavie*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXIV (1848), MCXV (1849) et MCXVIII (1851). Le dernier de ces dossiers a été utilisé dans Radu Rosetti, *Despre cenzura*

in *Moldova*, IV, *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Mem. ist.*, t. XXX, 1907 – 1908, p. 67 – 68.

²⁰² Paris, au Bureau central des publications nouvelles, 1842 – 1843, 2 vol., avec des textes de Paul de Kock (au premier volume), de Balzac, Alex. Dumas, Frédéric Soulié, Edouard Ourliac, L. Couailliac, Albert Cler, etc. (au second volume). Cf. Brivois, p. 184 – 186; Carteret, III, p. 278 – 282. Titre mentionné dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 68 (librairie Hennig, 4 novembre 1851).

²⁰³ Les illustrations de Daumier dans Bouvy, 644 – 701.

²⁰⁴ *Les Étrangers à Paris*, par MM. Louis Desnoyers, J. Janin, Old-Nick, Stanislas Bellanger, E. Guinot, etc. Illustrations de MM. Gavarni, Th. Frère, H. Emy, Th. Guérin, Ed. Frère. Paris, Charles Warée, [1844]. Avec des ill. dans le texte et 30 pl. gravées sur bois. Cf. Brivois, p. 139; Carteret, III, p. 224. Aux p. 57 – 82, Stanislas Bellanger, *Le Moldo-Valaque* (avec cinq ill. dans le texte et deux planches, par H. Emy, Th. Frère, Th. Guérin). Titre mentionné au Doc. MCXIV, 1848, f. 306. Voir aussi Ch. Drouhet, *Le Roumain dans la littérature française*, dans *Mercur de France*, 1^{er} mai 1924, p. 601. Bellanger, qui avait visité les Principautés dix ans auparavant, en donna une description assez riche en détails fantaisistes: *Le (sic) Keroutza*, Librairie française et étrangère, Paris, 1846, 2 vol. Cf. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, III, 2^e édition, Bucarest, 1929, p. 218 – 226.

²⁰⁵ Cf. Remus Niculescu, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, dans *Paragone*, XX, 1970, n° 247, p. 25 – 66 (pl. 22; portrait de Georges de Bellio et de son frère Constantin, dessiné à Bucarest en 1843, par Charles Doussault). L'un des illustrateurs des *Étrangers à Paris*, Edmond Frère, participera, vingt ans plus tard, aux côtés de l'amateur roumain, à la vente de l'atelier Delacroix (*ibid.*, n° 249, p. 59).

²⁰⁶ Baudelaire, *Causeries* [XXVIII], dans *Le Tintamarre*, mars 1847. (*Juvenilia. Œuvres posthumes. Reliquiae*, éd. Jacques Crépet, I, Paris, 1939, p. 185; voir aussi la note de l'éditeur à la p. 527).

²⁰⁷ Eugène Sue, *op. cit.*, II, p. 92. Cependant elle s'appelait non pas Clotilde, comme l'écrivit Baudelaire, mais « Céphise Soliveau, dite *La Reine Bacchanal* » (*ibid.*, I, p. 113). L'illustration que nous reproduisons [fig. 52] appartient au second volume, p. 92/93.

²⁰⁸ Cf. Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, [1888], éd. P. V. Haneş, Bucarest, 1915, p. 363 – 366; Nicolas Soutzo, *Mémoires*, publiés par Panaïoti Rizos, Vienne, Gerold, 1899, p. 139 – 140; Radu Rosetti, *Amintiri. Ce-am auzit de la alții*, Jassy s.d., p. 195 – 196. La comtesse Dash (1805 – 1872, pseudonyme de la vicomtesse Gabrielle-Anne de Cisternes de Courtiras) publia de nombreux romans recueillis partiellement, dans une édi-

tion en 34 volumes. (G. Vapereau, *Dictionnaire universel des littérateurs*, Paris, 1884, p. 582). Voir aussi Hortense Hâmbășanu, *La Comtesse Dash et son mariage morganatique avec le Prince Grégoire Stourza*, dans *Académie roumaine. Bulletin de la Section Historique*, XIX, 1935 [Tirage à part].

²⁰⁹ Stanislas Bellanger, *Moldo-românul la Paris*, trad. de T. Codresco, dans *Albina românească*, XVIII, n^{os} 28-34, du 11 avril au 2 mai 1846, p. 109-135.

²¹⁰ *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris. Tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc.* Paris, Hetzel, 1845-1846. Vignettes de Bertall dans le texte et 212 pl. gravées sur bois d'après des dessins de Gavarni. Textes de George Sand, P. J. Stahl, Léon Gozlan, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Balzac, Taxile Delord, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, etc. 116 livraisons, depuis le 13 avril 1844. Cf. Brivois, p. 124-128; Carteret, III, p. 203-207; A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, cit., p. 41-57. L'élégant Flammèche, contribution de Gavarni à l'iconographie romantique du diable, aurait reçu les traits de l'éditeur Hetzel (*ibid.*, p. 643; cf. aussi le portrait de celui-ci, dessiné par Gleyre, vers 1845, *ibid.*, pl. 2). Titre mentionné dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 68 (librairie Hennig, 4 novembre, 1851).

Dès ses premières livraisons, la publication réussit au-delà de toute attente. Sur les scènes parisiennes on jouait des vaudevilles comme *Satan, ou le Diable à Paris*, de Clairville et Damarin (23 juillet 1844), *Le Diable à Paris*, de Simonnin et Launet (31 juillet 1844), *Paris à tous les diables*, de Clairville (décembre 1844). Dans la dernière de ces pièces, le décor du fond de la scène reproduisait le frontispice du livre, représentant Flammèche, dessiné par Gavarni. Cf. Max Milner, *op. cit.*, II, p. 208-209. À Jassy les comédiens français de la troupe dirigée par Marie-Thérèse Frisch, jouèrent, pendant la saison théâtrale de 1844-1845, le vaudeville *Satan, ou le Diable à Paris*, cité plus haut. Cf. Ion Horia Rădulescu, *Le Théâtre français dans les Pays Roumains (1826-1852)*, Paris, 1965, p. 446.

²¹¹ P. J. Stahl, *Prologue*, dans *Le Diable à Paris*, I, p. 1-28. L'adaptation, anonyme et sans indication de l'original, dans *Albina românească*, XVII, n^{os} 36 et 37 des 10 et 13 mai 1845, p. 141-148.

²¹² Voir la note 66. Titre mentionné dans le Doc. MCXIV, f. 306 (1848).

²¹³ *Les Fleurs animées*, par Grandville. Introduction par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord. Paris, G. de Gonet, 1847, 2 vol. Cf. Brivois, p. 147-150; Carteret, III, p. 286-288. Titre mentionné dans le document cité plus haut.

²¹⁴ *Les Etoiles. Dernière féerie*, par Grandville. Texte par Méry. Paris, G. de Gonet, 1849. Avec 15 planches gravées sur acier par Geoffroy. Cf. Brivois, p. 138-139; Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, 1888, p. 222. Titre mentionné dans le Doc. MCXV (librairie Hennig, 28 novembre 1849).

²¹⁵ P. J. Stahl, *Les Aventures d'un papillon, racontées par sa gouvernante. Son enfance. Sa jeunesse. Voyage sentimental à Paris, à Baden. Ses égarements, son mariage et sa mort*, dans *Spiculatorul moldo-român (Le Glaneur moldo-valaque)*, I, Jassy, octobre-décembre 1841, p. 71-103. Voir plus haut la note 66.

²¹⁶ Costache Negruzzi, *Flora română*, dans *Convorbiri literare*, I, 1867-1868, p. 92-96 et 106-109. *Le Bal des fleurs*, dans *Les Fleurs animées*, II, p. 141-146 et pl. 140/141. Pour ce rapprochement cf. Emilia Turdeanu, *Contribuțiuni la influența franceză în opera lui Costache Negruzzi*, dans *Revista istorică română*, X, 1940, p. 371. On y remarque aussi (p. 368-371) que Negruzzi connaissait une autre œuvre de Karr, *Voyage autour de mon jardin*. C'était encore un livre illustré, avec 150 vignettes dans le texte et huit planches coloriées. (Paris, Curmer, 1851; cf. Brivois, p. 218-219). N. Iorga avait vu dans la bibliothèque de Constantin Negruzzi « une splendide collection d'œuvres littéraires françaises, d'aucunes en éditions de luxe » (*La mormintul lui Costache Negruzzi*, dans *Revista istorică*, IV, n^{os} 4-10, avril-octobre 1918, p. 78).

²¹⁷ Constantin Negri à Jean Ghica, 22 novembre 1856, dans C. Negri, *Scieri*, éd. Emil Boldan, II, Bucarest, 1966, p. 87-88. L'éditeur suppose qu'il s'agit de « George Levenson Gower Granville (1815-1891), comte, homme d'État anglais », etc. (*ibid.*, 455).

²¹⁸ D'origine florentine, la famille Vestris a donné à la scène française, pendant près d'un siècle, plusieurs danseurs célèbres. Dans les romans de Balzac on rencontre Marie-Auguste Vestris (1760-1842), « le dieu de la danse », donnant des leçons vers 1820 à la ballerine Florentine Cabriolle, la protégée de Cardot (*Un début dans la vie*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Bouteron et Henri Lognon, II, 1912, p. 451); une amie de celle-ci, Marie Godeschal, est elle aussi, l'élève de Vestris (*La Rabouilleuse*, éd. citée, IX, 1913, p. 298), dont les conseils avaient été également profitables à Tullia, « l'un des anciens premiers sujets de l'Académie royale de musique » (*Un prince de la Bohême*, éd. citée, XVIII, 1914, p. 382-384). Dans sa *Physiologie de l'Étudiant* (Paris, Aubert; Lavigne, 1841, p. 51), Louis Huart parle des jeunes « Vestris de l'École de Droit », évoluant au bal de la Grande-Chaumière.

²¹⁹ V. Alecsandri, *Souvenirs de ma vie* [1881], dans Marie G. Bogdan, *Autrefois et aujourd'hui*, p. 75: « En 1838 je fais la connaissance de C. Negri au bal Musard, pendant le carnaval ».

²⁰ *La Fausse maîtresse* dans *Œuvres complètes*, éd. citée, IV, p. 50. Voir la note des éditeurs à la p. 408, sur Napoléon Musard (1789–1853), directeur des bals de l'opéra et fondateur des Concerts Musard, d'abord rue Vivienne ensuite aux Champs-Élysées: «Il avait un talent particulier pour arranger la musique des autres, et en tirer, que ce fût même de la musique religieuse, des airs de danse échevelée».

²²¹ L[ouis] H[uart], *Le Bal Musard*, dans *Musée pour rire*, I, Paris, Aubert, 1839, n° 28. Commentaire sur une lithographie d'après Gavarni, avec cette légende: «Vieux, prête un peu ta voleuse pour un léger galop».

²²² Constantin Negri à Basile Alecsandri, 14 octobre 1854, dans *Scrieri*, éd. citée, I, p. 142.

²²³ *La Fausse Maîtresse*, loc. cit.

²²⁴ La suite *Les Enfants terribles*, de Gavarni, parut de 1838 à 1842 (50 pl.). Cf. Paul-André Lemoisne, *op. cit.*, I, p. 126–128.

²²⁵ Voir aussi Henri Beraldi, *op. cit.*, VII, p. 10–11: «Gavarni a tellement fait du carnaval sa chose à lui qu'on peut penser qu'il l'a inventé. Aujourd'hui qu'il n'y a pas de carnaval, le Carnaval c'est Gavarni».

²²⁶ Cf. «*Planul și catalogul Bibliotecii enciclopedice publicată de I. D. N[egulici]*», à la fin du second volume de la traduction de *Gulliver* (1848), p. VI–VIII. On y trouve aussi d'autres titres de livres destinés à paraître illustrés: Bernardin de St. Pierre, *Paul et Virginie* et *La Chaumière indienne*; Chateaubriand, *Atala*, *René* et *Le Dernier des Abençérages*; J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, etc.

²²⁷ Cf. George Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*, II, Bucarest, 1939, p. 123 (Al. C. Goleșcu-Albul à Ștefan C. Goleșcu, lettre datée de Paris, 19 décembre probablement 1840; il s'agissait d'une subvention de 50 ducats promis par le prince régnant de Valachie Alexandre Dèmeștre Ghica à Negulici, «pour l'aider dans son entreprise du Magasin pittoresque».

²²⁸ Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Ms. rom. 2825, f. 250–257. Cf. Ion Ghica, *Documente literare inedite*, éd. D. Păcurariu, Bucarest, 1959, p. 22–25 (voir aussi la préface de l'éditeur, qui découvre ce fragment en précisant sa source, p. VII–IX); D. Păcurariu, *Ion Ghica*, p. 101–116.

²²⁹ Voir la note 193. D. Păcurariu remarque, sans nommer Grandville, que, dans le fragment de roman du Ms. roumain 2825, l'auteur avait ménagé ces places «sans doute suivant le modèle des éditions illustrées de Jérôme Paturot» (*Ion Ghica*, p. 113).

²³⁰ Ion Ghica, *op. cit.*, p. 24; l'illustration de Grandville, représentant avec sarcasme la fureur iconoclaste des romantiques, dans le roman de Reybaud, éd. citée, p. 5.

²³¹ Dans le fragment conservé, les titres marqués par Ghica sont au nombre de six: *Capri* et *Vézuvius*;

Portrait de Șoricescu, la *Transition* (au-dessous: *Les Armes*); *Sorocovăște pe Vodă*; *Croitorii îi ia măsură să-i facă haine*; *Magargiu à la tribune* (Cf. *Documente literare inedite*, éd. citée, p. 22–25).

²³² Voir les arguments à l'appui de cette datation chez D. Păcurariu, *op. cit.*, p. 114–115.

²³³ Rapport adressé par le gouvernement de Moldavie à Michel Stourdza, dans *Buletin Foea Oficială*, n° 10 du 3 février 1849; voir aussi *Anul 1848 în Principatele române*, VI, Bucarest, 1910, p. 130–132.

²³⁴ George Fotino, *op. cit.*, II, p. 350.

²³⁵ La série *Les Représentants représentés*, dans *Le Charivari*, du 25 novembre 1848 au 19 août 1850 (Delteil 1796–1885).

²³⁶ Adresse du Secrétariat d'État de Moldavie à l'Agence autrichienne de Jassy, du 3 mars 1854 (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Doc. MCXVII, f. 128), dans Radu Rosetti, *op. cit.*, IV., p. 82.

²³⁷ Voir les lithographies de Daumier reproduites dans Delteil 2370–2371 (*Le Charivari*, 4 et 27 août 1853); 2426 (*ibid.*, 28 janvier 1854); 2472–2559 (*ibid.*, 28 mars 1854–11 décembre 1855), ainsi que ses gravures de la même période, dans Bouvy, 883–913 (*Le Charivari*, 19 mai 1854–18 octobre 1855).

²³⁸ *Cyclopele Tristei Figure. Tantalida sau Tindală și Păcală*, [Paris], 1854, p. 3. Le poème est daté toutefois de «1855 juillet 20». Dans *Opere*, éd. Vladimir Drimba, I, p. 167, v. 6–8 (voir aussi la note de l'éditeur, p. 457–474).

²³⁹ Eliade emploie le mot roumain «chindie» (lire kindiê): «Uită toba și chindia». Parmi d'autres sens archaïques du mot *chindie* (turc: *ikindi*) il y a aussi celui de «musique princière du soir», synonyme de «*tabulhana*» (Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, éd. Al. Papiu-Iliarian, Bucarest, 1872, p. 58: un «*musicorum collegium*» qui, trois heures avant le coucher du soleil, saluait le prince «solenni strepitu». D. Pappazoglu, dans *Istoria fondării orașului București*, Bucarest, 1892, p. 53 et 56, atteste aussi le sens de «grande caisse recouverte de drap rouge», très probablement celui employé par Eliade. Cf. Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, II, Bucarest, 1900, p. 113.

²⁴⁰ Cf. Bouvy 6. Le même en-tête fut utilisé aussi dans le *Magasin charivarique. Musée comique. Magasin de charges et de caricatures*, Paris, au bureau du *Charivari*, 1834 (Bouvy, 22 a). Voir aussi Eugène Bouvy, *Autour des bois de Daumier. Les En-têtes du «Charivari»*, dans *L'Amateur d'estampes*, XI, n° 2, mars 1932, p. 44–46.

²⁴¹ Radu Rosetti, *op. cit.*, IV, p. 22–27.

²⁴² *Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode*, dans *Le Charivari*, 16 avril 1856 (Delteil, 2759).

²⁴³ *Preumblarea damelor în Iași*, dans *Calendar pentru români pe anul 1857*, Jassy. Le commentaire en vers, anonyme, à la p. 138.

²⁴⁴ Lettre de Démètre Ralet à Jean Ghica, du 3/15 avril 1857, dans Cornelia C. Bodea, *Documente privind Unirea Principatelor*, III, Bucarest, 1963, p. 323.

²⁴⁵ Lettre de Jean Balaceano à Basile Alecsandri du 3/15 avril 1857, dans Cornelia C. Bodea, *op. cit.*, III, p. 359. Pendant l'automne de l'année précédente, se trouvant à Paris, Alecsandri était entré en rapports avec les rédactions des journaux *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, *La Patrie* et *Journal des Débats*, en déterminant la publication d'articles favorables à l'union des Principautés. « Lisez-les, vous en serez satisfait », écrivait le poète à Victor Place, le consul de France à Jassy et fervent philoroumain. Cf. Victor Slăvescu, *Vasile Alecsandri și Victor Place în 1857*, dans *Revista Fundațiilor Regale*, XI, Bucarest, n° 4, 1944, p. 150; voir aussi G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, p. 333. Nous nous proposons de présenter l'attitude des dessinateurs et

des rédacteurs du *Charivari* vis-à-vis des problèmes roumains dès que nous aurons l'occasion de consulter une collection complète de la revue.

²⁴⁶ Cornelia C. Bodea, *loc. cit.*

²⁴⁷ *Steaua Dunării*, IV, Jassy, n° 231 du 18 novembre 1859, p. 1.

²⁴⁸ *Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le Cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hennig*, Jassy, 1843.

²⁴⁹ Andrée Lhéritier, *Répertoire des Physiologies*, dans *Études de Presse*, Nouvelle série, n° 17, p. 13–51. Les physiologies y sont enregistrées dans l'ordre de leur parution, d'après la *Bibliographie de la France*.

²⁵⁰ Eugène Bouvy, *Daumier, l'œuvre gravé du maître*, Paris, 1933, 2 vol.

²⁵¹ G. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*, VI, Paris, 1907, col. 587–638.

²⁵² Un « aga Nicolae Ghica » était membre de la Société de médecins et naturalistes de Jassy vers 1835. Cf. N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă și muzeul istorico-natural din Iași, 1830–1919*, *Documente, scripte și amintiri*, Jassy, 1919, p. 15.



Fig. 57 — H. Daumier, *En lisant le « Charivari »*. Lithographie. (Le *Charivari*, 1^{er} avril 1840. Delteil 792).

SOME FEATURES OF THE WOODEN-LOCKS IN ROMANIA*

I have written an investigation about Finnish wooden-locks of almost 1 000 pages. I divided the Finnish wooden-locks into the following main groups:

- A. Locks with wooden stock and wooden springless mechanism; key and bolt separated (plate I, picture 1).
- B. Wooden springless bar-locks with key to be turned (plate I, picture 2).
- C. Locks with wooden stock and iron mechanism with spring (plate I, pictures 3 and 4), vertical and horizontal.

To get the best comprehension of the lock-systems I investigated locks in many countries, including Romania.

Speaking about the oldest wooden-locks with wooden mechanism, it is known that the oldest one is from Egypt and Assyria, Ninive, the palace of Khorsabat. This type is 4 000 years old (plate I, pictures 5 and 6), as it is noticed in *Encyclopedia Britannica*¹, and in Charles Curtil-Boyer's book².

The type "B" belongs to the culture of the Mediterranean Sea and it is said that the Greeks used such locks for the first time 500 years before our era³ (plate I, picture 7).

The type "C" is the youngest, dated from the 11th century, in France and Germany⁴ (plate I, picture 8).

By this short paper I am going to prove that on the mountains line (The Carpathian Mountains and The Alps) there is a border between the northern type of wooden locks and the so-called Egyptian type, in which the key is placed into the bolt.

TERRITORIAL ADJUSTMENT IN ROMANIA

I got the material of wooden-locks still in use from the following administrative districts: Bacău, Bistrița-Năsăud, Caraș-Severin, Cluj, Gorj, Harghita, Maramureș,

* I express my deepest gratitude to the Romanian Institute for Cultural Relations with Foreign Countries which gave me the opportunity and possibility to investigate old wooden locks in Romania.

Alfred Kolehmainen
Helsinki

Mureș, Suceava, Vilcea (see the map). On the map the lined circles show the territories where the bar-locks with joint keys are used.

The figures 9 to 27 (plate II) show the types of the locks with wooden stock and springless mechanism.

The Southmost territories with bar-locks are in Gorj, Vilcea and Vaslui. These bar-locks are mainly Greek-like types (plate I, figures 28 -42). On the territories to the South of the mentioned areas there are less locks of these types. On the Northern Carpathian Mountains the other end of the bar moves on a tap and a second one in an "ear". However this north territory has the Greek-like type too, penetrated from the South Carpathian Mountains and it is used mostly in churches. On the map the point is marked by a cross in Sălaj.

On the whole it can be said that the bar-lock with a joint-key is known almost everywhere on the Alp territories⁵. The types are also the same.

It is very interesting to see that the territories of wooden locks in Romania are preserved today in the mountains only and the greatest part of them is in North Romania. That area belonged to the Dacians and their culture is preserved persistently in Maramureș and Suceava. The

south border of Dacians in 67 A.D. was bounded by the Danube on the other side of which was the Empire of Rome ⁶.

THE STOCK OF WOODEN-LOCK IN ROMANIA

I have divided the stocks into the following groups:

THE RECTANGULAR STOCKS

1) Narrow-edged, equal in height. This type can be found in the following districts: Bacău, Bistrița-Năsăud, Cluj, Mureș. The main part of the types is in Cluj (see map).

2) Convex, simple type. This type can be found in Suceava (see map).

3) Convex, profiled on the ends and decorated with carvings. The type is spread in Harghita (see map).

4) Block- and pillarshaped:

a) Convex smooth type in Caraș-Severin and Gorj;

b) Convex, decorated type, in Maramureș (see map).

MECHANISM

1. Pins

a) There is no mechanism with one pin in Romania.

b) Mechanism with two pins. The mechanism of this type is found in locks which are still in use in Cluj, Harghita and Mureș. The pins are not similar in every lock and one can raise them up of the bolt either by turning or raising the key. The pins with a hole in their center are opened by a key which is *to be turned* and which is *not placed into the bolt*. Such pins which are without any hole are opened with a key which is *to be raised up* and which is *placed into the bolt*.

c) Mechanism with three pins. Wooden locks with three pins are used in the following districts: Bacău, Bistrița-Năsăud, Caraș-Severin, Cluj, Harghita, Maramureș, Suceava and in some places in Gorj. Most

of these locks are opened with a key which is to be turned. Only in Caraș-Severin and Cluj there are locks with three pins and those are opened by a key placed into the bolt and which is to be raised up by opening; these types are used side by side with the type with key which is to be turned.

d) Mechanism with four pins. Locks with four pins are used in Cluj and Gorj. In Cluj the key is placed into the bolt and is to be raised up; in Gorj the key is not placed in the bolt and is to be turned.

2. Keys

On the territory researched the keys remind the Finnish ones with the exception of those types placed into the bolt which are not to be found in Finland. The keys are made of hard wood just like most of the stock of locks. If there had been a blacksmith in the village, it was possible to have the keys made of iron.

As I have explained there are two methods to open the wooden-lock; one is by turning the key — and another the key being placed into the bolt and being raised up by opening (see plate III).

3. Bolts

The bolts of wooden-locks in the Carpathian Mountains are very substantial mostly because the keys are placed into them. The dents of the bolts are depending on the form and number of pins.

On the basis of my investigation we can separate the following types of bolts (see plate IV).

THE USE OF LOCKS WITH WOODEN STOCK AND MECHANISM

It can be said that the use of locks with wooden stock and mechanism has been very common and almost exclusive until today in the Carpathian Mountains. The predominant custom was that the small and neatly-made wooden locks were used on the doors of dwelling-houses and churches, and the big as well as the sturdy ones

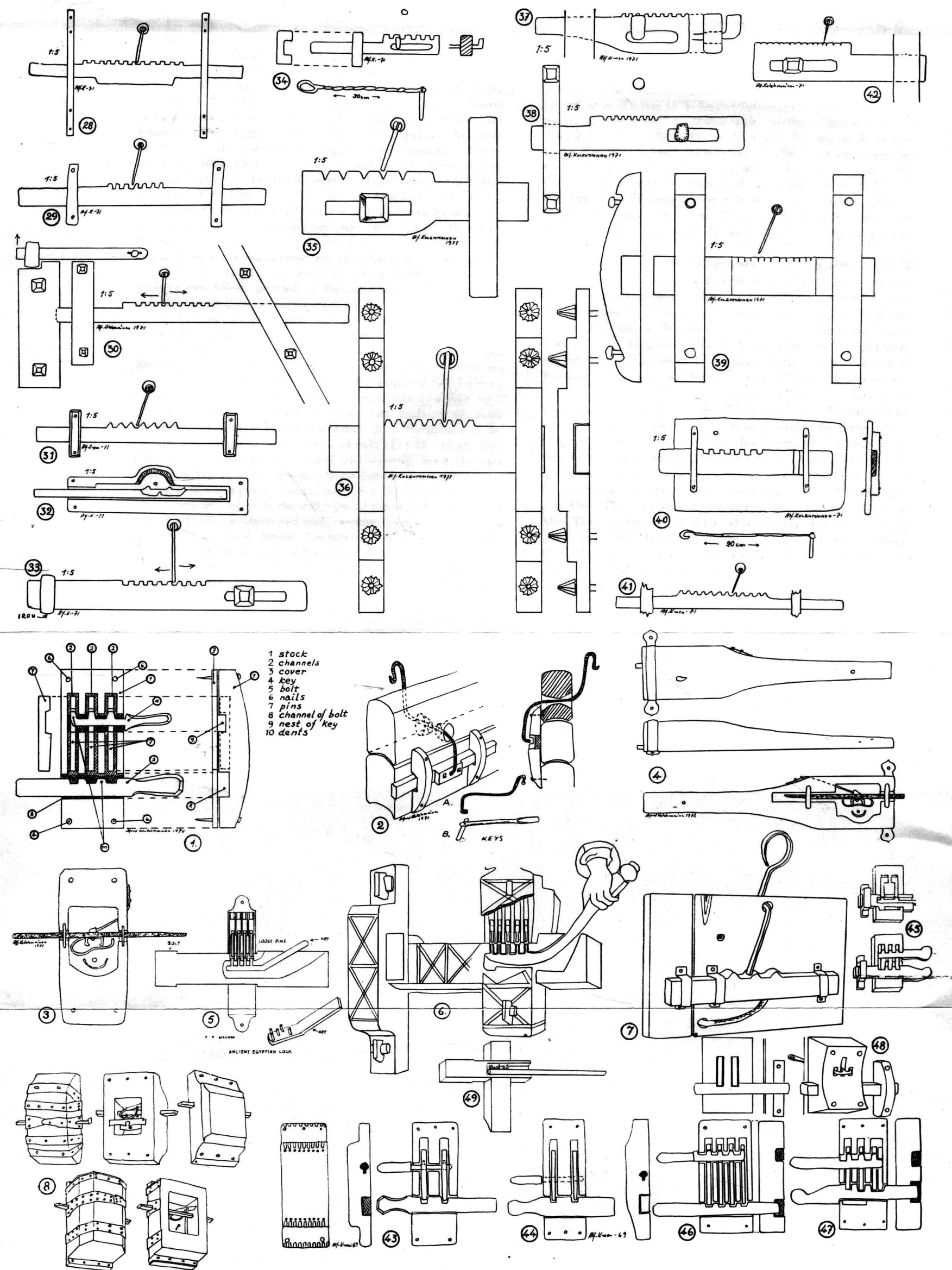


PLATE I: 1 — Finnish wooden-lock with wooden stock and wooden springless mechanism; 2 — Finnish wooden springless bar-lock with key to be turned; 3 — Finnish wooden-lock with iron mechanism,

vertical; 4 — Horizontal; 5 — Ancient Egyptian lock; 6 — Ancient Egyptian lock; 7 — Ancient Greek lock; 8 — Old German locks from the XIth century (Explanation continued next page).

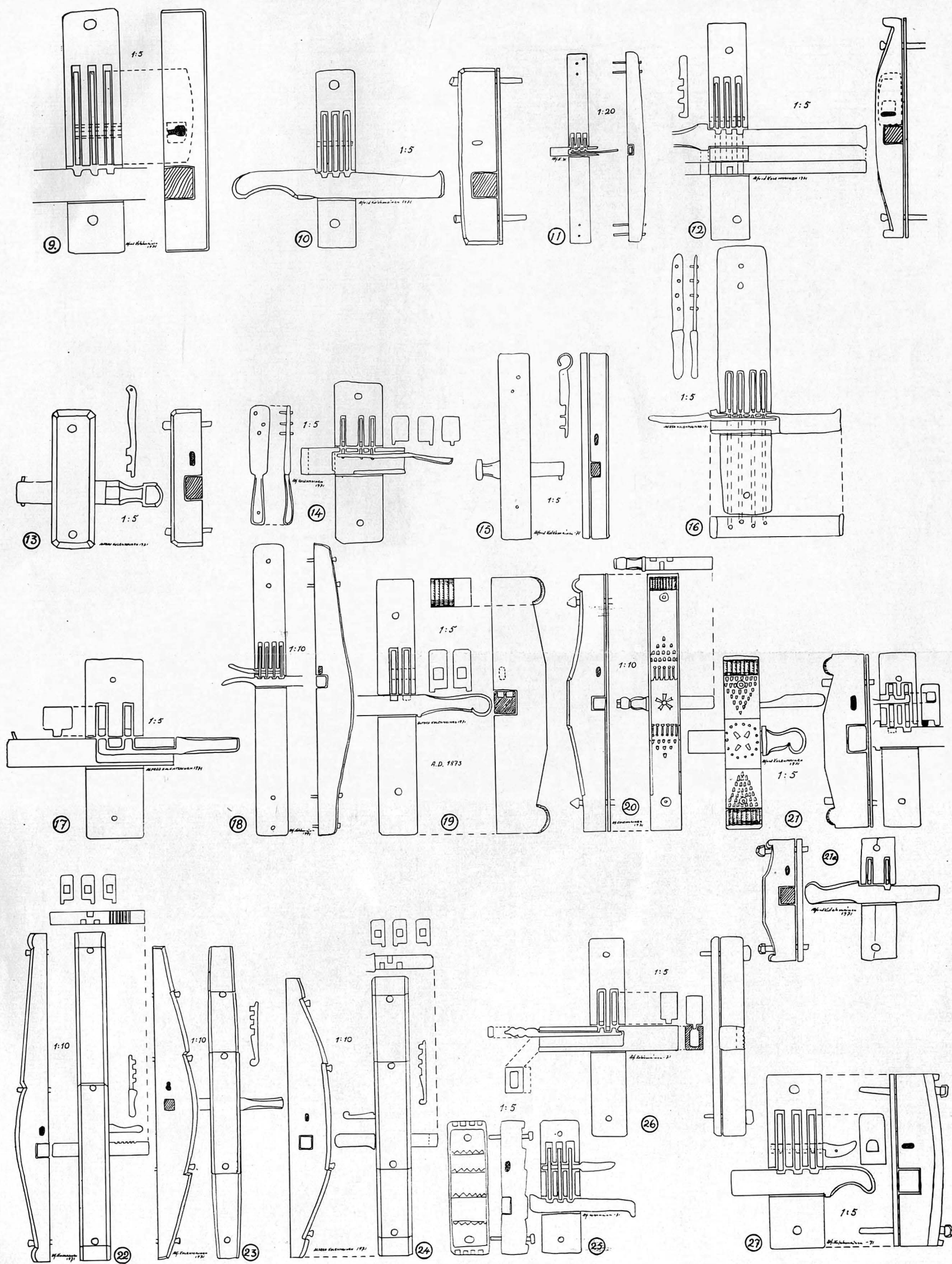


PLATE II: 9 — Bacău, door-lock, length 56 cm, breadth 13 cm, height 11 cm. Bolt and key of oak, stock of red-beech. Key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 6851, Cluj; 10 — Bistrița-Năsăud, 41.5 × 13 × 9 cm. Made of oak, the key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. A 3734, Cluj; 11 — Caraș-Severin, Sichevița, lock of a mill, 178 × 15 × 15 cm. Key placed into the bolt. Museum of Folk Technics, Sibiu; 12 — Cluj, Apahida, door-lock, 51 × 9 × 7 cm, the key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 5059, Cluj; 13 — Cluj, Bicalat, 13 × 8 × 7 cm, of oak, inner parts of beech, key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 3888, Cluj; 14 — Cluj, Jebucu, door-lock, 37.5 × 10 × 12 cm, made of oak, key placed into the bolt and is to be raised up. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 1628, Cluj; 15 — Cluj, Poșaga-de-Jos, 45 × 6.5 × 6 cm, made of oak, key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 8269, Cluj; 16 — Cluj, Ocoliş, door-lock, 63 × 12 × 12 cm, made of oak or beech. The stock is made of two halves, profiled on the ends, key is placed into the bolt. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. A 2797, Cluj; 17 — Cluj, 42 × 14.5 × 8 cm, made of oak, key is placed into the bolt and is to be raised when to open. The ends of the stock are profiled. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 2674, Cluj; 18 — Gorj, Bălănești, 145 × 16 × 16 cm. Lock of a wineshed, placed inside the wall, opened through the hole on the wall. Museum of Folk Technics, Sibiu; 19 — Harghita, Ciucsîngeorgiu, Bancu, lock of a shed, 60 × 9 × 12 cm, placed on the outside of the wall, made of oak, from the year 1873. Muzeul Satului, Bucharest; 20 — Harghita, Ciucsîngeorgiu, Bancu, lock of a shed, made of oak, 123 × 18 × 16 cm, profiled on the upper end, decorated with carving, from the year 1873. The key is to be turned. Muzeul Satului, Bucharest; 21 — Harghita, Ciucsîngeorgiu, Bancu, lock of a dwelling-house, 39 × 8.5 × 10 cm, placed inside the wall, opened through the hole on the wall. Made of oak, decorated with carvings, profiled ends. Key is to be turned. Muzeul Satului, Bucharest; 21a — Harghita, Dealu, 28 × 7 × 7.5 cm, stock made of beech, the parts of oak. Key is to be turned. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 3886, Cluj; 22 — Maramureș, Berbești, lock of a dwelling-house from 1775, 153 ×

14 × 16 cm, key is to be turned. Muzeul Satului, Bucharest; 23 — Maramureș, Berbești, lock of a shed, 145 × 13 × 18 cm, made of oak, key is to be turned. Muzeul Satului, Bucharest; 24 — Maramureș, Lock of a stable, 130 × 16 × 20 cm, made of oak, key is to be turned, from the year 1775. Muzeul Satului, Bucharest; 25 — Maramureș, 32 × 9 × 6 cm, decorated with carvings. Muzeul etnografic, Alba Iulia; 26 — Mureș, Eremitul, 46 × 8 × 7.5 cm, made of red-beech. Key is placed into the bolt and is to be raised when opening, from the year 1902. Muzeul etnografic al Transilvaniei, no. 3889, Cluj; 27 — Suceava, Voitin, lock of a granary, 40 × 12.5 × 10 cm, key is to be turned, first half of the 19th century. Muzeul Satului, Bucharest; 28 — Gorj, Bălănești, lock of a store-house, 50 × 7 cm, Museum of Folk Technics, Sibiu; 29 — Gorj, Ceauru, lock of a meat store-house, length 50 cm. The Viticulture Museum, Golești, Argeș; 30 — Gorj, Curtișoara, lock of a gate, length 70 cm. The Viticulture Museum, Golești, Argeș; 31 — Gorj, Drăgoeni, lock of a wine store-house, the year 1821. The Viticulture Museum, Golești, Argeș; 32 — Harghita, Ozun, 42 × 11 × 6 cm, made of oak. Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj; 33 — Maramureș, Săcel, length 68 cm. Museum of Folk Technics, Sibiu; 34 — Maramureș, Muzeul Satului, Bucharest; 35 — Sălaj, Chiralej, lock of a church. The Open-Air-Museum in Cluj. 36 — Sălaj, Cizer, lock of a church, the year 1784. The Open-Air-Museum in Cluj; 37 — Satu Mare, Certeze, Moșeni, lock of a dwelling-house; 38 — Suceava, Straja, lock of a wineshed, 18th century. Muzeul Satului, Bucharest; 39 — Suceava, Voitin, Muzeul Satului, Bucharest; 40 — Vaslui, Zăpodeni, lock of a store-house. Muzeul Satului, Bucharest; 41 — Vilcea, Drăgășani, lock of a dwelling-house; 42 — Vrancea, Paltin, lock of a boat-house. Muzeul Satului, Bucharest; 43 — Kärnten, The East-Alps. The Lock-Museum, Velbert; 44 — Kärnten, The East-Alps. The Lock-Museum, Velbert; 45 — Models of Roman wooden-locks; 46 — Wooden-lock from Moravia, Lock-Museum, Velbert; 47 — Wooden-lock from Upper-Westerwald, Lock-Museum, Velbert; 48 — Old Roman wooden-locks with a key of metal; 49 — Wooden-lock from Syria.

Opening systems

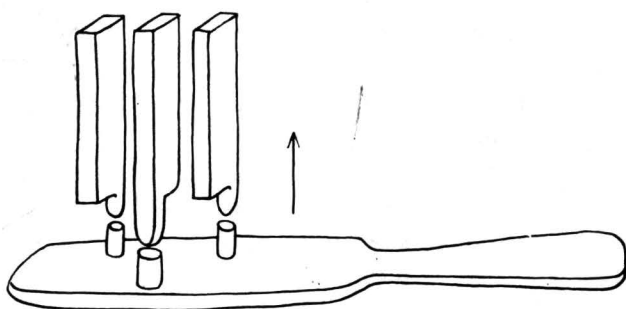
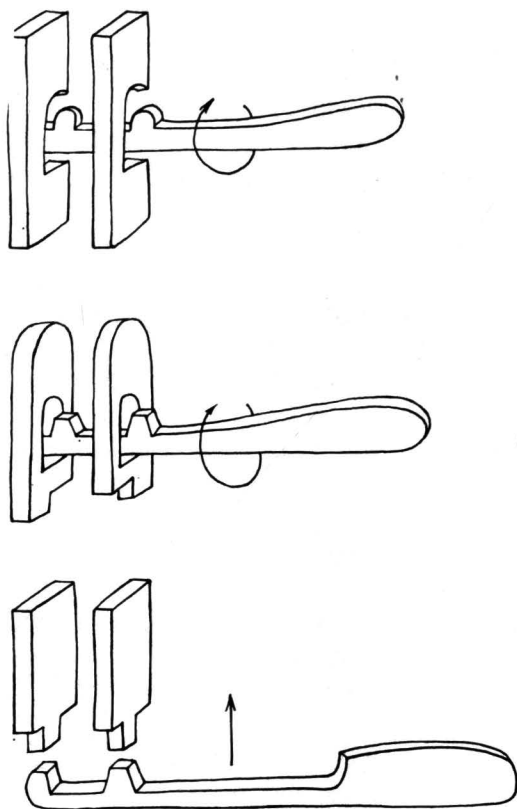


PLATE III

BOLTS

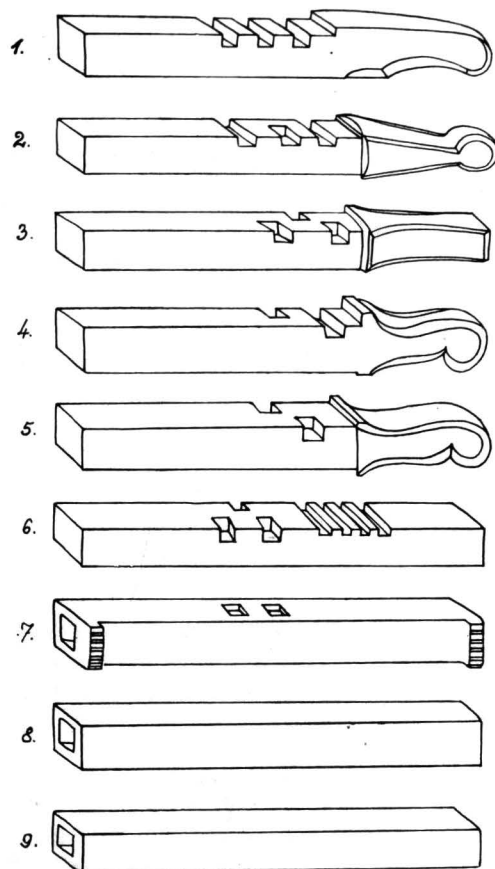


PLATE IV

on the doors of external buildings as for ex. sheds, storehouses, granaries, mills, etc.

I have investigated wooden-locks in Romania as exactly as it was possible and especially on the territory of old Roman culture, where they are still preserved and used because of the high mountains.

At the beginning of my writing I mentioned an Egyptian wooden-lock (plate I, pictures 5 and 6). This kind of lock is

placed inside the wall (contrary to the Finnish system) and the lock is opened through the hole on the wall. In other words, you can take the key with *one hand*, put it through the hole then put the key into the lock, you turn or raise up the key — and get the bolt out with *one hand only*. This system is *unknown* in Finland and in other Northern countries, in Estland, Latvia, Lethuan, North-Poland, North-Ger-

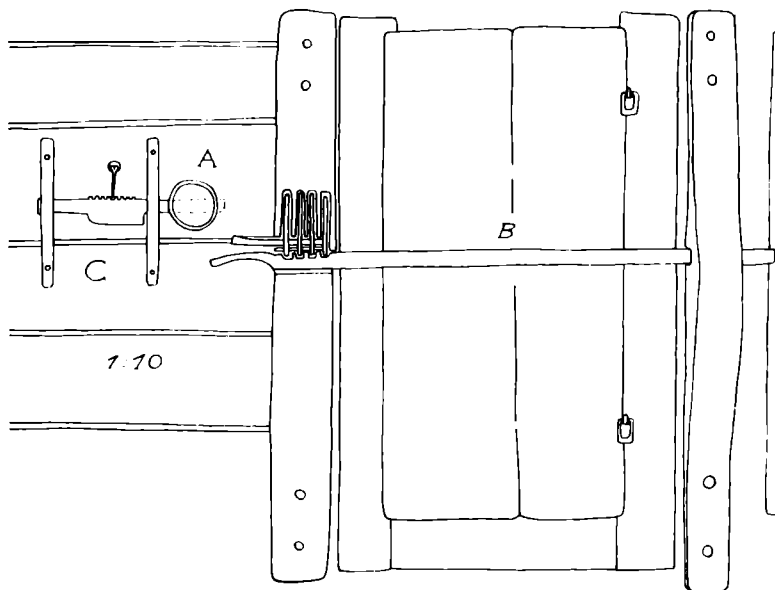


PLATE V

many, by Cheremissen and other places where *both* hands are used to open the wooden lock. This kind of system is more primitive than that opened with one hand only.

In the Carpathian Mountains the wooden-lock was mostly placed inside the wall on dwelling-houses and the stock of the lock was beautifully decorated with carvings, the subjects of which were possibly taken from the decoration of Mountains churches. To make clear the inside-lock I have sketched a picture of the whole system. On the point A one can see the hole through which the hand is put in. The bolt is long enough to extend over the door. The bolt is marked with B. As one can see the hole is closed by a bar-lock C, which is to be opened with a joint-key. One can also see that the hole with a wooden-lock which is equipped with pins is of Egyptian system, but the bar-lock with a joint-key is of another and later one, based on a Greek system.

The wooden-lock with a very long bolt is known also in Austria, in the mountains, for ex. in Heiligebrunn village⁷.

Stephan Aumüller, an Austrian scientist, investigated in 1964 wooden-locks of wine-sheds and cellars, and one can say that

those are corresponding to the locks from the Carpathian Mountains. It is however to be noticed that the keys of wooden-locks in Austria are mostly iron-made.

In the East-Alps territories the wooden-locks are already Finnish-like, with two pins (plate I, pictures 43 and 44). One needs both hands to open the lock. About more Finnish-like locks has written Delachaux in his writing.

By inquires at the Musée National des Arts et Traditions Populaires (Paris), I got to know that there have still been wooden locks in France, at least in the Middle Ages and those were used in farm-houses. Later on an iron mechanism was placed in these locks.

The scientists of Spain say also that wooden-locks in their country are based on Egyptians': "Las cerraduras eran conocidas de los egipcios qui las usaban madera". These locks have been used in the mountains.

So we can say that in the Carpathian Mountains and from those to the West of the old Roman culture one can see wooden-locks and that on this territory have appeared both types of wooden-locks:

1. With the key placed into the bolt;
2. With the key and the bolt separated.

About the same subject has written also Albert Neuburger in his book⁸. Locks are reconstructed by L. Jacobi, picture 45.

As it results from my personal investigations one can say that the extreme areas of wooden-locks with the key placed into a bolt are on the North slopes of the Carpathian Mountains and the Transylvanian Alps (see map). North of this line there are *wooden-locks with separated key and bolt* and one has to use both hands to open the lock, just like in Finland. Locks similar to these are also to be found in Czechoslovakia and Germany (plate I, pictures 46 and 47).

Side by side with wooden-locks and keys in Old-Rome there were also iron

keys in different locks, as L. Jacobi tells us in his book⁹. The discoveries mentioned by Jacobi are dated to 50–70 A.D. (plate I, picture 48).

And still it is a fact that the Egyptian type of wooden-lock was not widespread only in Old-Rome but also in the countries East of Egypt – even today. *Encyclopedia Britannica*¹⁰ mentions that the oldest wooden-lock is from Egypt but it is also said that all civilized primitive peoples in South-America, Africa, Arabia, India, China and Japan knew this system¹¹ and

for ex. in Japan they were making such locks long ago of metal, with the system of the key in the bolt and also with the lock opened with one hand only. Therefore it is possible that at the time when in Egypt were used wooden-locks, in the Far-East, for ex. in Japan, were used locks of metal and it is also possible that the oldest wooden-locks can be found outside Egypt; it is a question of more investigating.

All pictures and maps sketched by Alfred Kolehmainen 1971 -- 72.

¹ *Encyclopedia Britannica*, Vol. 14, *A New Survey of Universal Knowledge*, p. 187.

² Charles Curtil-Boyer, *L'Histoire de la clef de l'époque romaine au XVIII^e siècle*, Paris, p. 19.

³ F. W. SCHLEGEL, *Kulturgeschichte der Türschlösser*, Duisburg, 1963, p. 25.

⁴ *Centralblatt der Bauernverwaltung*, Berlin, 19. April 1902, p. 186, 187.

⁵ THÉODORE DELACHAUX, *Divers types de serrures de bois des Alpes*, 1912–1914.

⁶ *Everyman's Atlas of Ancient and Classical Geography*, London, 1952.

⁷ STEPHAN AUMÜLLER, *Hölzerne Fallriegelschlösser im südlichen Burgenland (Österreich)*, in *Burgenländische Heimatblätter*, 31. Jg., Heft 4, Eisenstadt, 1969.

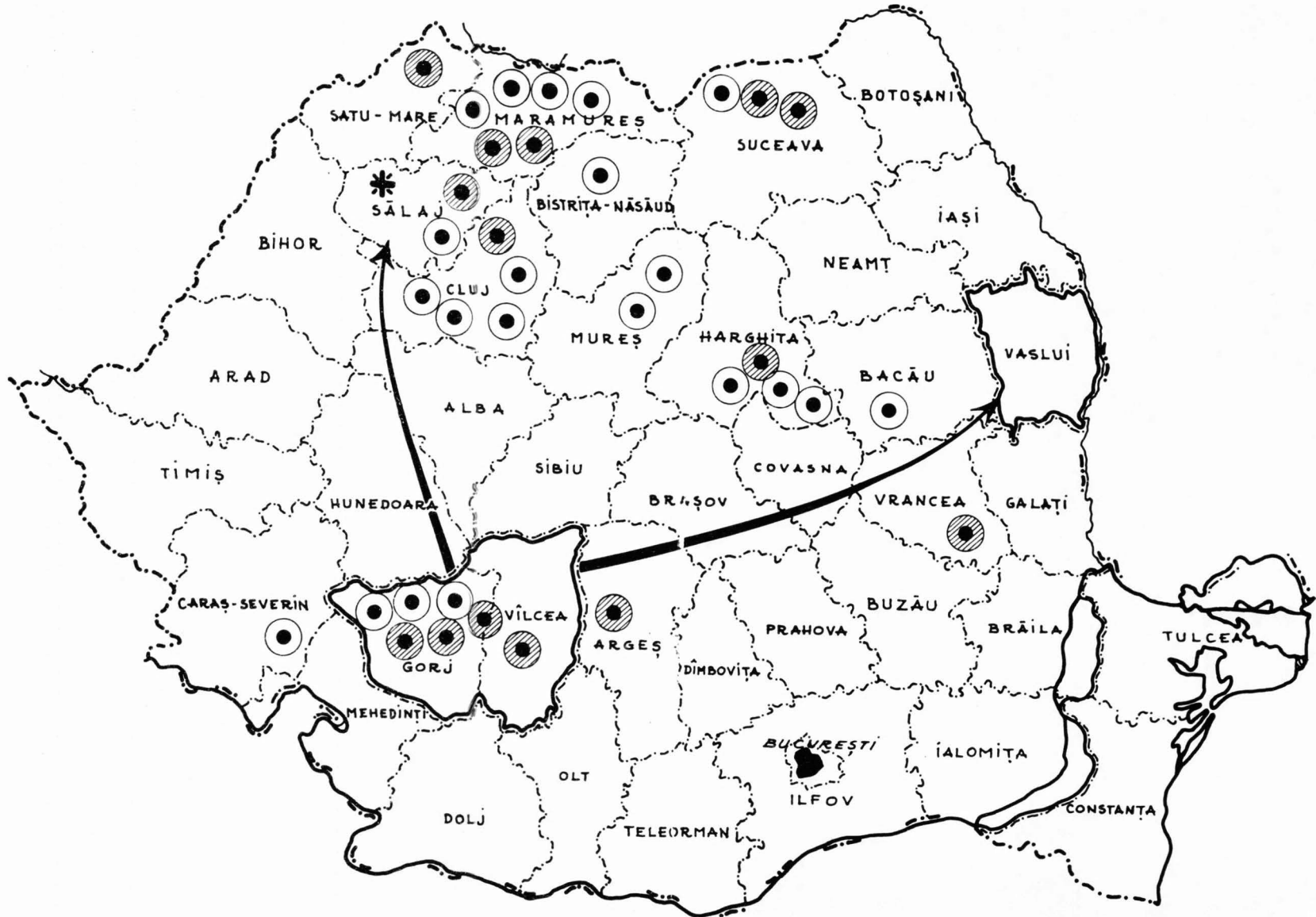
⁸ ALBERT NEUBURGER, *Die Technik des Altertums*, Leipzig, 1921, p. 338, 339.

⁹ L. JACOBI, *Das Römerkastell Saalburg bei Homburg von Höhe*, II, *Die Schlösser und ihr Zubehör*, Pfingsten 1897, p. 462–480.

¹⁰ *A New Survey of Universal Knowledge*, Vol. 14, p. 187.

¹¹ *The Jewish Encyclopedia*, p. 280, picture 49.

Footnotes



VII^e CONGRÈS INTERNATIONAL D'ESTHÉTIQUE

Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972

Sous le patronage de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie et bénéficiant du haut patronage du Président du Conseil d'État de la République Socialiste de Roumanie ont eu lieu à Bucarest, du 28 août au 2 septembre 1972, les travaux du VII^e Congrès International d'Esthétique, ayant pour thème général « L'Esthétique et l'art et la situation actuelle de l'homme ». Six sections ont été proposées pour les débats de ce thème :

- I Aspects de la formation artistique (artiste — critique — public).
- II Art contemporain. Mort de l'art?
- III Actualité des recherches d'histoire de l'art et de l'esthétique.
- IV Nouvelles méthodes. Nouveaux critères.
- V Esthétique de l'environnement et de la vie quotidienne.
- VI Section ouverte.

Le système adopté dans l'organisation des discussions, notamment celui de remplacer la lecture des communications par quelques rapports, qui ont groupé les communications en fonction des affinités des sujets et les ont présentées comme point de départ des discussions, a eu comme résultat un état de circulation entre les thèmes des différentes sections, ce qui fait qu'un coup d'œil embrassant l'ensemble des discussions découvre en une moindre mesure des réponses aux problèmes tels qu'ils ont été proposés et délimités que des préoccupations, des prises de position et des perspectives dans les questions fondamentales mêmes, qui justifient l'existence de l'esthétique dans la culture contemporaine.

La nécessité objective de donner un contour à ces questions fondamentales fut saisie avec une extrême finesse par le professeur Joseph Gantner, président actif du Comité International d'Esthétique, qui dans son allocution introductive s'est arrêté sur l'évolution des différentes phases « de convictions et de doctrines » manifestées au cours des décennies et qui enregistrent aujourd'hui une mutation notable, voire décisive, depuis l'esthétique normative, domaine autonome de la philosophie, vers « une esthétique du milieu vital ». En soulignant le fait que le Congrès actuel s'efforce surtout de définir « l'état des problèmes actuels », Joseph Gantner a envisagé avec une courageuse lucidité la réalité de ces déplacements du centre de gravité dans les recherches de l'esthétique, de la spéculation faisant appel aux différentes méthodes (depuis l'exercice métaphysique — à travers le positivisme — à la phénoménologie

C H R O N I Q U E

et au structuralisme) vers l'œuvre d'art, en tant qu'unité fermée, vers l'étude des rapports entre l'œuvre, foyer ouvert d'énergies, et son destinataire, expression d'un environnement. Une position similaire a été relevée également dans l'ample communication présentée par le professeur Zoe Dumitrescu-Buşulenga, dans la séance plénière d'ouverture du Congrès - « L'Humanisme, critère de mise en valeur de l'art contemporain » — : « Nous nous trouvons sur Terra en un moment de synthèses et de réévaluations, lorsque les arts souffrent l'insertion dans les valeurs importantes et nouvelles de la vie collective qui exprime le sens du développement social vers l'avenir », écrit l'auteur de la communication, et précise ensuite sa conception sur la notion contemporaine d'humanisme artistique, compris comme un vaste et cohérent réseau de significations hétéronomes, en disant : « Il [l'art] incorpore dans ses formes spécifiques l'homme, qui a conscience de soi-même en tant qu'essence, être, et sa destinée individuelle et sociale, engrenée dans les relations toujours différentes avec l'univers. Il construit, édifie, ne dissout pas les micro-univers, ces mondes cohérents, dont les parties se conditionnent réciproquement sous le signe des unités stylistiques, et qui sont des mondes centrés. Et ce centrage, croyons-nous, n'en est pas une de coordonnées géométriques de symétrie des parties, mais un centrage d'une nature particulière, de relation, qui assure l'unité de l'image, sa projection cosmique ». Cette idée, évoquée d'une façon si juste, de la disparition progressive du concept traditionnel de symétrie en soi, de symétrie isolatrice, a constitué, sous une forme ou une autre, un véritable leit-motif des communications et des discussions de la II^e et de la V^e section. Soit que, très souvent, on ait invoqué la notion « d'œuvre

ouverte », qui métamorphose les rapports parfaitement stables entre l'objet d'art et son environnement dans le sens le plus large du mot et ramène à la surface le concept dynamique d'intégration; soit qu'on ait soumis à une réexamination attentive la notion du « style de vie en tant que problème esthétique » (Mirko Novak), ou qu'on ait discuté de la fonction de l'art comme d'un facteur vital, destiné à contribuer à l'éloignement de ce que Mikel Dufrenne appelle « les habitudes et les préjugés que nous apporte et nous impose la culture traditionnelle » — ce qui est certain c'est que la présence des valeurs hétéronomiques de l'art tend à jouer un rôle toujours plus grand, et que le problème de la valeur esthétique, discuté comme tel, commence à limiter la sphère des débats de principe, moins liés au nerf de la création artistique. Ion Ianoși, nonobstant la ferme conviction qu'il continue à professer et selon laquelle « l'esthétique doit être expliquée *esthétiquement*, sinon des incompatibilités se produisent », affirme sa foi dans l'hétéronomie de l'autonomie artistique même et dans les déterminations extra-esthétiques de la valeur esthétique. Gianni Vattimo parle d'un « anéantissement de ses frontières traditionnelles » dans la mesure où l'art même refuse aujourd'hui d'une manière toujours plus catégorique l'impératif de la « pureté ». Il s'assume avec une entière responsabilité des significations cognitives, éthiques, etc. Il nous apparaît significatif qu'un esthéticien d'un âge vénérable, comme Étienne Souriau, qui a vécu les périodes les plus aiguës des luttes pour l'autonomie de la valeur esthétique, étend encore d'avantage le champ du concept d'œuvre ouverte et de domaine ouvert dont parle aussi Helmut Hungerland, en déclarant que « de plus en plus, les esthéticiens se penchent aujourd'hui sur des faits plus dynamiques que ne le sont ceux analysés par les esprits contemplatifs. L'esthéticien des temps nouveaux étudie l'art comme expression typique de la force créatrice. Il sait que le monde de l'art n'est point un monde où l'on rêve, mais un monde où l'on travaille, un monde que l'on instaure par une activité dans laquelle l'imagination et le sens pratique collaborent. L'art est énergie ».

La définition de la valeur esthétique proposée par Marcel Breazu lorsqu'il établit la relation « objet artistique sujet social », implique en soi le caractère ouvert de la valeur esthétique, étudiée par Marcel Breazu dans la « polysémie de l'œuvre », c'est-à-dire dans la « potentialité de son déroulement en éventail ». Ion Pascadi étudie les mêmes phénomènes sous l'angle de sa « Dialectique de l'abord méthodologique de l'art », en distinguant plusieurs niveaux d'abord: le niveau infraesthétique, le niveau esthétique ou équiesthétique et le niveau métaesthétique — leur recombinaison offrant la possibilité d'englober

systématiquement dans la recherche esthétique toutes les composantes extraesthétiques.

Cette « dominante » théorique de la thématique du Congrès a pris des aspects concrets particulièrement saillants dans quelques-unes des communications de la V^e Section, où l'on s'est proposé d'approfondir et rendre plus efficiente l'expérience esthétique. Une des plus intéressantes, et d'autant plus intéressante que la discussion du problème se déroulait sous le signe d'une historicité vécue comme expérience humaine, fut la communication de Valentin Angelow: « L'art de l'environnement et les tendances nouvelles dans l'art monumental et appliqué ». En partant de l'idée que l'art de l'environnement s'éloigne décidément de l'esthétique constructiviste rationaliste (qui représenta néanmoins un des moments de la constitution de cet art), Angelow relève que ce n'est pas dans le purisme stylistique, dans l'unité stylistique que l'on doit chercher les traits spécifiques aux ensembles de l'environnement contemporain, mais par contre, dans leur humanisation, par l'équilibration de structures stylistiques différentes, voire adverses, parmi lesquelles les structures primitives-folkloriques ne seront pas des moindres, l'intérêt pour celles-ci s'avérant toujours plus grand. Donc l'idéal ne réside pas dans la perfection artistique mais dans la capacité d'incarner un potentiel communicatif-associatif élevé, destiné à animer le contact affectif entre les humains, c'est-à-dire de résoudre cette solitude au milieu de la foule si souvent déplorée par la poésie et la dramaturgie contemporaines. La nécessité du « conditionnement figuratif », pour user du terme de Gillo Dorfles, dans l'organisation de l'espace de l'activité humaine contemporaine, coïncide avec la nécessité de connaître les valeurs historiques qui définissent un espace spirituel donné, et sont capables d'orienter son développement équilibré, harmonieux. L'historicité de l'art se transforme donc de postulat théorique en une nécessité de la vie concrète dans son ensemble et non seulement de la vie artistique. On est saisi par le grand nombre de communications consacrées aux problèmes des rapports entre tradition et innovation, surtout venant des représentants des pays socialistes, un véritable front étant constitué en ce sens en vue de la défense des valeurs esthétiques stables de la culture universelle. Le professeur Wladyslaw Tatarkiewicz a tenu à souligner particulièrement l'idée que « en dépit de quelques moments révolutionnaires dans l'histoire de l'esthétique, la constance avec laquelle se sont perpétuées quelques idées traditionnelles, l'idée du beau, par exemple, demeure surprenante. Bien que l'on puisse dire à notre époque, en paraphrasant Boileau, que « rien n'est beau que le laid ».

On peut aussi constater une préoccupation intense pour le rôle de la pensée esthétique de

l'antiquité grecque et du Moyen Âge européen dans la pensée esthétique moderne. Cette préoccupation apparaît en connexion avec plusieurs domaines — beaux-arts, poésie, musique — et a souvent pour point de départ l'idée de Marx que l'art grec représente un sommet artistique d'une essence complexe qui ne saurait jamais plus être atteint. En même temps, un important nombre de communications a élargi la notion de valeur artistique stable, en ajoutant au débat le problème des valeurs de l'art primitif. En s'occupant de « Néosymbolisme et néomagie, deux phénomènes de l'art contemporain », Miklos Szabolcsi met en évidence la nostalgie pour les « couches archaïques de l'histoire », pouvant être décelée dans le domaine des beaux-arts, du cinéma, ainsi que dans celui de la poésie, mais qu'il traduit comme un symptôme de crise des rapports avec les valeurs traditionnelles des « cultures constituées ».

Dans le cas de la II^e section du Congrès, consacrée à la spectaculaire et dramatique question « La Mort de l'art », les rapports et les discussions se sont orientés vers une réponse qui plaçait ses espérances dans la survie de l'art, en premier lieu à travers les formes de l'environnement, à travers la préoccupation pour la « Umweltgestaltung », conçues comme un centre d'absorption des valeurs artistiques éternelles, mais capables d'adaptation et de métamorphose. Les signaux d'alarme contenus dans des communications comme celles intitulées « L'ironie dans la structure de l'art moderne », de Ivan Slavov, « La Mort des arts visuels — un problème d'axiologie », de Henry P. Raleigh, ou « La Mort de l'art? Pour une version matérialiste de la formule », ainsi que dans beaucoup d'autres, visent des problèmes et proposent des solutions qui sont très étroitement liées aux conditions techniques de l'art contemporain: l'existence des moyens mass-media, « la reproductibilité de l'art », selon une expression de Giuseppe Prestipino, moyens qui arrivent à constituer « une seconde nature de l'art », se présentant donc comme un phénomène qui s'impose par sa force antimétaphysique (Ngo-tieng-Hien). Les rapports art-technique, art-technologie sont souvent invoqués; en général dans leur analyse, la dominante des positions fut celle d'une concession pragmatique, exception faisant quelques contributions, comme par exemple celle de Gilbert Lascault, « Un but de l'art contemporain: travailler la notion même de travail artistique », dans laquelle l'auteur constate dans l'art contemporain la dégradation et même la critique, délibérément envisagées par les artistes, de l'idée de travail « bien fait », de l'éthique du travail propre et précis. L'auteur de la communication recommande aussi à la critique cette méditation sur le processus même de l'activité critique.

Dans le cadre du thème « Artiste-public », débattu par la I^{re} section du Congrès, mais aussi

en connexion avec le thème de l'art contemporain en général, on a abordé le problème de la « communication », de la transmission des messages artistiques et du rôle de la critique, cette dernière devenant l'objet d'opinions très controversées. Depuis les idées exposées par Ion Frunzetti dans son rapport intitulé « Les chances de la critique », à laquelle il accorde un grand crédit comme force propulsive, comme théorie active, ici en accord avec le point de vue exposé par Jacques Monnier dans le rapport « Formation — information. Une culture en fissure », où il se déclare pour une critique active, et jusqu'au pessimisme implicite de Hertwig Zander, qui soutient une séparation totale entre la critique et l'esthétique, leur impossibilité foncière de s'interférer, la fonction de la critique, quoique fréquemment invoquée, semble être restée sous le signe de conclusions encore indécises. Évidemment, à ceci ont contribué aussi les propositions méthodologiques nouvelles, armées d'un appareil scientifique du domaine de la cybernétique et de la théorie de l'information presque « terrifiant », selon une expression de Philippe Minguet.

Les discussions se rattachant plus étroitement au domaine des beaux-arts ont joui au cours du Congrès de l'exceptionnel bénéfice de plusieurs expositions — au nombre de sept — organisées expressément à l'occasion du Congrès par l'Union des Artistes Plastiques en collaboration avec le Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste, expositions qui ont constitué un véritable laboratoire expérimental pour concrétiser les problèmes théoriques débattus dans les sections du Congrès. Conçues non seulement comme un résumé comprenant tout ce qui existe aujourd'hui dans l'art roumain, elles représentèrent des incursions dans les zones les plus intéressantes, actives et fertiles de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de la tapisserie et de la céramique contemporaines. Ainsi ont été exposées, tout autant que des œuvres inédites, des œuvres qui avaient déjà connu la confrontation avec le public soit dans notre pays, soit à l'étranger. Nouvelle était cependant, ainsi que le précisait Dan Hăulică, la proposition de donner une autre lecture à ces œuvres, dans un contexte exceptionnel, différant par l'ambiance, par l'espace offert ou par les associations visuelles inattendues avec d'autres œuvres. De cette façon, quelques ensembles suggestifs ont été créés, capables en même temps d'informer le public sur des tendances artistiques significatives, de dévoiler leur significations esthétiques, leur insertion dans la pensée théorique actuelle et, éventuellement, de plaider pour elles. Le fait que ces expositions ont été conçues et arrangées par un groupe de critiques confirmait leur caractère opérationnel, qui tendait à démontrer l'unité dans l'activité critique entre la pensée et la pratique, le lien entre le diagnostique critique et son

aptitude à devenir une collaboration concrète avec l'artiste, à contribuer au geste, à l'acte de l'œuvre.

Les formules d'exposition proposées ont été variées. À la salle Dalles ont figuré : des sculptures en bois, parmi lesquelles des groupes d'œuvres de Ovidiu Maitec, Gheorghe Apostu, Mircea Spătaru, Horia Flămîndu, chaque groupe délimitant une zone stylistique à part, cependant ouverte, aérée. D'autres sculpteurs, représentés avec une ou deux œuvres, comme Vida Gheza, Napoleon Tiron définissaient d'autres espaces de recherche de la sculpture en bois. L'association, très expressive, avec des tapisseries d'amples dimensions de Ion Nicodim, Geta Brătescu, Șerban Gabrea, Lucreția Pacea et d'autres, conférait à l'exposition le caractère d'une proposition d'environnement aux suggestions multiples. À l'étage, quatre graveurs – V. Kazar, Octav Grigorescu, Geta Brătescu et Ion Pacea – présentaient des dessins.

La même vision ample a caractérisé l'exposition de sculpture en plein air, devenue exposition permanente, dans le parc du Palais Mogoșoaia. Ici la variété des conceptions et des matériaux – bois, pierre, marbre, métal – des œuvres signées par presque tous les noms notoires de la sculpture roumaine contemporaine, a été subordonnée à l'idée de mettre en relief les suggestions d'un espace naturel, ayant lui-même une configuration stylistique propre, déterminée par les multiples associations d'un ordre historique complexe, dont on allait mettre à l'épreuve les valences contemporaines.

Dans les salles du Musée Simu, un groupe de peintres – parmi les plus représentatives personnalités de la peinture roumaine d'aujourd'hui : Henri Catargi, Al. Ciucurencu, Virgil Almășanu, Ion Nicodim, Ion Sălișteanu – ont exposé chacun un nombre assez grand d'œuvres, une cohésion bien conçue ayant pu ainsi être réalisée entre plusieurs expositions personnelles d'une grande élévation du sentiment et de la pensée. L'exposition de quelques « Jeunes graveurs » présentait, dans la salle de l'Athénée, des gravures – en différentes techniques, cherchant moins à grouper les œuvres selon leurs affinités stylistiques que de provoquer chez le visiteur la tension affective nécessaire au dialogue et aux confrontations entre les diverses tendances. L'exposition de gravure était complétée par une autre de céramique ornementale.

Dans la salle « Orizont », Mircea Spătaru offrait aux visiteurs une autre face de son talent : la vocation pour la méditation ironique, peut-être bien autoironique aussi, devant la condition fragile et néanmoins spectaculaire de l'homme des immenses ambitions contemporaines : ce pourrait être une des interprétations de ses « Martiens », « objets » à la fois brillants et illusoirs. Dans la même salle, Ion Bițan présentait au public roumain des objets et des collages qui avaient remporté du succès dans les expositions au-delà des frontières. Les immenses jouets de laine multicolore de

Ana Lupaș exposés à la Galerie « Apollo », tapisseries avec une destination ludique-philosophique, se proposant d'équilibrer dans l'ambiance contemporaine les crispations technologiques, s'associaient aux pièces de céramique de Patriciu Mateescu, des « sphères interrompues » d'une dramatique poésie. Tandis qu'à la salle « Simeza », « Les Collines » de Horia Bernea, des peintures conçues comme un thème à variations, de la photographie à toutes les interprétations possibles d'un même motif du paysage, suggéraient l'étrange coexistence dans l'expérience visuelle, comme dans celle de la sensibilité, entre le contact direct avec la réalité et le regard un peu blasé du contact intermédié par l'histoire, par la culture.

Le public bucarestois a eu l'occasion, au cours du Congrès d'Esthétique, de connaître quelques aspects de la thématique de l'esthétique contemporaine par les conférences publiques organisées chaque soir par le Comité International du Congrès et données par d'illustres représentants du domaine, tels H. Lützel, Mikel Dufrenne, Romano Galeffi, Edgar Papu et d'autres.

L'exposition du livre d'esthétique ouverte dans l'enceinte du Congrès a présenté aux participants des ouvrages de spécialité de tous les pays participants. La Roumanie a honoré cette exposition par une série d'ouvrages parus peu avant le Congrès et à son occasion ; parmi ceux-ci, jouissant d'appréciations favorables, l'*Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, se référant aux domaines des beaux-arts, du théâtre, de la musique et du cinéma, ouvrage publié sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, et du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste, l'*anthologie Estheticiens roumains*, les volumes *Măturia artei* (Le Témoinage de l'art) de Victor Mașek et *Previzibilul și imprevizibilul în epică* (Previsible et imprévisible dans le genre épique) de Grigore Smeu, ainsi que *Dictionarul de estetică* (Dictionnaire d'Esthétique), premier ouvrage de ce genre paru dans notre pays.

Par ses manifestations et aspects multiformes, le Congrès d'Esthétique a mis en évidence, comme le remarquait M. Ovsianikov, le fait que « le problème de l'homme, toujours actuel, est celui qui maintient l'art sur le terrain des recherches pour de nouvelles modalités et moyens d'exprimer l'humain » et que, par conséquent, « les problèmes existentiels spécifiques de l'homme moderne » dont parlait Jan Aler, le secrétaire général du Comité International, sont ceux qui décident de l'évolution de l'art. Une évolution dont les obstacles pourront être vaincus en premier lieu par « l'intuition de l'artiste », qui, avec l'esthéticien, devra s'assumer la mission de « suggérer des moyens pour la solution de la crise » et « impulser la société » et ses valeurs humaines fondamentales, par leur incessant renouveau.

Amelia Pavel

IOAN GODEA, *Monumente de arhitectură populară în nord-vestul României* (Monuments of folk architecture in the North-West of Romania), Oradea, Muzeul Țării Crișurilor, 1972, 80 p. + 1 map + 60 photos and designs. An index, summaries in French, English and German.

Published in the collection edited by the "Țara Crișurilor" Museum in Oradea, this work deals with the monumental architecture in wood in one of Romania's areas less known from this point of view, namely the former Sylvania, situated in the West of the country, mentioned as early as the 12th century by the Anonymus Belae regis notarius as inhabited by Romanians. In this area, crossed by the rivers Barcău and Crasna, a very interesting architecture in wood had developed along the centuries which, by its being a link between the zone of Maramureș in the North and that of Bihor in the South, ranges within the great unity of the Romanian people's architecture.

The description of the historical events and of the uninterrupted cultural relations between the Romanian Lands in the Middle Ages confer on this book also a particular significance as to the history of the Romanian culture as a whole. By reminding some facts, which seem to concern rather the ecclesiastical history such as the edict proclaimed in 1279 by the Buda catholic synod on the strength of which the Romanian population was prohibited from building stone or brick churches or the extension in 1391 of the jurisdiction of the Maramureș monastery at Peri over the Romanian areas of Sălaj, Sătmăr and Bihor – the author spotlights the basic unity, ethnical as well as linguistic, of the Romanians in Transylvania. This accounts for the heavy circulation of Romanian manuscripts from Maramureș since the 15th century and of prints since the 16th century, which came from all parts of Romania, from Transylvania and from towns beyond the mountains such as Bucharest, Buzău, Tirgoviște, Rimnic and Jassy and also from some southern localities in Serbia such as Karlovitz.

The author is quite right when ascertaining that organically the Romanian churches in wood are part and parcel of the Romanian folk culture and arts: "The great number of these wooden churches preserved in the Bihor – an area permanently inhabited by a population, the continuous material traces of which can be detected all along the centuries up to the ancient times – the employment of local building materials and their construction by local artisans, their longitudinal design specific of Romanian buildings for worship – their ornaments which agree with the style traits of the Romanian folk arts, the fact that from the very beginning they were meant for the Orthodox faith, the adherents of which in these regions

were Romanians only, and that all the books and inscriptions (written in Cyrillic or Latin letters) are in Romanian – are only a few of the arguments which entitle us, without any possibility of denial, that they are creations specific of the Romanian people".

The work relies on an exhaustive field investigation, which the author – museologist and research worker at the Oradea "Țara Crișurilor" museum – made in the zone, rather limited in surface, of the upper basins of the rivers Barcău and Crasna, where he recorded twelve wooden churches in the villages Chieșd, Sighetul Silvaniei, Derșida, Zalnoc, Cămar, Ceheiu, Poț, Tusa, Boianul Mare, Vișoara, Sacalasa and Brusturi. Each monument is presented in a monographic way; the design, elevation and ornaments are described and special emphasis is laid on the characteristic elements and also on the relationship with similar monuments in other parts of Romania, Moldavia inclusively. The presentation of the monument is preceded by a historical information on the village and by a number of demographic statistical data on the evolution of the population in the given locality. The pointing out of the ethnographic characteristics of the villages in question is helpful in placing the monument in the specific environment of these old Romanian settlements.

The presentation of the field investigation is supplemented by a well-compiled bibliographical list and an arduous study of local archives, the entries of which little studied so far are expected to cast new light on some important aspects of the olden history of these Romanian areas, situated in the extreme Western parts of the country. The study of the architecture is completed with an analysis of the interior paintings and sometimes

of the exterior ones, the author succeeding in revealing several new names of church painters unknown so far.

A rich illustration, consisting of photos and elevations, accompanies this very interesting work to be followed by other volumes which will present the wooden monuments of architecture in other areas of Western Romania.

Paul Petrescu

CONSTANTIN PRUT, *Fantasticul in arta populară românească* (The phantastic in the Romanian folk art), Meridiane Publishing House, Bucharest, 1972. 52 p + 40 plates, a bibliographical list and summaries in French and German.

The recent decennium witnessed a marked trend towards investigating "the phantastic" — a complex notion, fraught with multiple shades of meanings and interpretations which has allured many thinkers and researchers adherents of various schools of thought and concerned with different problems, ranging from philosophers and ethnologists to historians of arts and literary critics. In our country too, some remarkable essays have been published signed by Al. Philippide, Edgar Papu, Radu Bogdan and Răzvan Theodorescu, to which we have to add the quite recent book by the arts critic Constantin Prut, *Fantasticul in arta populară românească* (The Phantastic in the Romanian Folk Arts), issued by the Meridiane Publishing House. Turning to account a rich foreign speciality literature, Constantin Prut directs the reader's attention to the unjustly forgotten Romanian bibliography on this theme which, besides such names as Lucian Blaga, Mircea Eliade, George Călinescu and Ovidiu Papadima, intent particularly on defining the ensemble of the Romanian cultural phenomenon in its folkloric manifestation, includes also some noteworthy and tireless ethnographers and folklorists having worked in the late 19th and early 20th century such as Simion Florea Marian and Tudor Pamfile. His wide cultural horizon, based mainly on the knowledge of the problems of modern arts, enabled Constantin Prut to penetrate in the world of the Romanian people's arts along a less known or even nearly completely untrodden path.

The chapter dealing with general aspects is followed by a chapter on the sources of "the phantastic" in the Romanian folk arts, where the author correctly dissociates the reality of the folkloric vision of the world from the various modalities of the artistical expression, which reflects the sequence of the historical epochs

and of the dominant social formations. The Romanian artistic experience is a complex one, in which "the mythology of the East, the biblical tales, elements of migrating civilizations, the Western Middle Ages claim each its share in the formation of a vision, which [...] is a point of contact of the East with the West, of the meridional tension and the northern nocturnal traits". It was quite natural that such a background of historical confluences and such an artistical experience had generated a typology of "the phantastic" which is nearly confusing through the implications on and associative links with multiple planes of the Romanian collective frame of mind. Chapter III — "The phantastic in the world of the Romanian folklore" — reflects the effort made by the author to systematize the rich folkloric material he collected from printed collections and through his own investigations in the villages of his native Northern Moldavia. On "the cosmic plateaux" — according to Blaga's terminology — which lingers in the Romanian people's cosmogonic vision live the differentiated worlds of the Giants and Gentles, who had preceded the present mankind, in which the Ogres too find a place to live on and would succeed it. The correspondence of the folkloric phantastic apparitions with their plastic images in the people's paintings, in the works of the wood carvers and in ceramics is modified by the latter's preponderantly symbolical load — a circumstance quite obvious especially in the case of the Dragon, one of the most frequent and concurrently most protean occurrence in Romanian folk culture. The list of the phantastical apparitions continues with the image of the Siren or the Pharaoh's wife, of the Unicorn, of the winged Griffon, of the Giant Eagle, of the Asp and of the Pest. The work winds up with a chapter on the "phantastic" and the individual creation, which reveals the appreciable effort of the author to integrate in a theoretical vision the diversity of the factual material. Placed in the contemporary world, which Man crosses at incredible speed and extends to unfathomable spaces, the traditional folk "phantastic" seems to be "pale and minor".

Accompanied by suggestive illustrations, Constantin Prut's book testifies to the profound inclination of the young generation of Romanian art critics towards a many-sided explication of the Romanian artistic phenomenon, viewed in the light of necessarily comparative studies. It is a needed step in the study of Romanian folk arts, which follows the big amount of recording work done so far and which, if perseveringly and cleverly continued, will yield unexpected for crops on the still fertile soil of not only the Romanian philosophy of culture.

Paul Petrescu

DUMITRU ALMAȘ, *Decebal eroul strămoșilor, strămoșul eroilor*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 168 p. + 16 pl. ill.

Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie. Ouvrage paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art et publié par les soins du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste de la République Socialiste de Roumanie. Équipe de travail: Amelia Pavel, Olga Flegont, Clemanșa-Liliana Firca, Ion Cantacuzino, B. T. Ripeanu, Andrei Pleșu, sous la direction d'Amelia Pavel. Bucurest, Centre d'Information et de Documentation du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste de la République Socialiste de Roumanie, 1972. X + 423 p.

Arheologia Moldovei. VII. Volume paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire et d'Archéologie « A. D. Xenopol » — Jassy. Section d'Histoire Antique et d'Archéologie. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 404 p. ill. + 1 carte.

Arta plastică de amatori [Album]. Avec une introduction de Ion Frunzetti. Paru sous l'égide du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste de la République Socialiste de Roumanie, Centre de la création populaire et du mouvement artistique de masse. Bucurest, 1971. 6 p. + 40 p. ill.

S. N. BEHRMAN, *Duven și milionarii* (Duveen). Traduction: Ana Oțel. Préface: Grigore Arbore. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 264 p. + 6 pl. ill.

Bibliografia istorică a României. II. Secolul XIX. Tom. I. Cadrul general. Țara și locuitorii. Volume paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire « N. Iorga » de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie et par les soins de Cornelia Bodea. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 513 p.

MARCEL BRION, *Arta abstractă* (Art Abstrait). Traduction: Florin Chirișescu. Préface: Balcica Măciucă. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 360 p. + 24 pl. ill.

MARCEL BRION, *Pictura romantică* (Peinture romantique). Traduction et préface: Modest Morariu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 459 p. + 24 pl. ill.

VIOREL CĂPITANU, VASILE URSACHI, *Ghidul monumentelor din județele Bacău și Neamț*. [Bacău], 1971. 128 p. ill.

PETRU COMARNESCU, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 295 p. avec des ill. + 17 pl. ill.

PETRU COMARNESCU, *Frații Arănescu*. Constantin-Emil (Ticu) Arănescu, Georgeta-Gigi Arănescu-Anderson. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 48 p. + 79 pl. ill., partiellement en couleurs.

PETRU COMARNESCU, *Octav Băncilă* (Avec un résumé français) [Bucarest], Ed. Meridiane, 1972. 40

p. + 20 pl. ill., partiellement en couleurs. (Artiști români).

Conceptul de realitate în artă. Studii de estetică și teoria artei. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 206 p.

PAULA CONSTANTINESCU, Ștefan Popescu. (Avec un résumé français). Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 40 p. + 20 pl. ill., partiellement en couleurs. (Artiști români).

PETRE V. COTEȚ, IOAN POPOVICI, *Județul Tulcea*. Paru sous l'égide de l'Institut de Géographie de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 148 p. ill. + 11 cartes.

HADRIAN DAICOVICIU, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*. (Avec des résumés français et allemand). Cluj, Ed. Dacia, 1972. 414 p. ill. + 35 pl. ill. + 3 cartes.

MIRCEA DEAC, *Fernand Léger*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 80 p. avec des ill., partiellement en couleurs.

De gustibus disputandum. Recueil paru sous l'égide de l'Institut de Philosophie de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Auteurs: Ion Pascadi (coordonnateur), Marcel Breazu, Victor Ernest Mașek, Paul Cornea; Pavel Cimpeanu, Ștefana Steriade, S. Marcus, P. Oprea, M. Săndulescu, Elena Gheorghe, Oltea Mișcol, Mihail Cernea, Georgeta Bucheru, Grigore Smeu, Victoria Dumitrescu. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 440 p.

VASILE DRĂGUȚ, *Catul Bogdan*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1972. 40 p. + 20 pl. ill., partiellement en couleurs. (Artiști români).

ÉTIENNE DRIOTON, PIERRE DU BOURGUET, *Arta*

- faraonilor. O istorie completă a artei egiptene. (Les Pharaons à la conquête de l'art). Tomes I-II. Traduction: Irina Mavrodin. Préface: Radu Florescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 238 p. + 18 pl. ill. (I); 251 p. + 18 pl. ill. (II).
- ALEXANDRU DUȚU, *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură.* (Avec un résumé français). Bucarest, Ed. Stiințifică, 1972. 284 p. + 7 pl. ill.
- Estetica filozofică și științele artei.* Recueil paru par les soins de Ion Ianoși. Bucarest, Ed. Stiințifică, 1972. 327 p.
- HENRI FOCILLON, *Maeștrii stampeii* (Maîtres de l'estampe). Traduction: Mihail Stănescu. Introduction: Geta Brătescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 168 p. ill. + 24 pl. ill.
- PIERRE FRANCASTEL, *Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei* (La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art). Traduction: Mircea Tomuș. Préface: Ion Pascadi. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 544 p. + 16 pl. ill.
- CAROLA GIEDION-WELCKER, *Paul Klee.* Traduction: Olga Bușneag et dr. Rudolf Geib. Préface: Andrei Pleșu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 110 p. + 12 pl. ill.
- DAN GRIGORESCU, *Cubismul.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 300 p. + 16 pl. ill.
- NESTOR IGNAT, *Pictori muraliști mexicani.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 88 p. + 30 pl. ill., partiellement en couleurs.
- Nicolas Iorga - l'homme et l'œuvre. À l'occasion du centième anniversaire de sa naissance. Recueil édité par D. M. Pippidi. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 414 p. + 7 pl. ill. (Académie de la République Socialiste de Roumanie, Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Bibliotheca Historica Romaniae. Monographies IX).
- Istoria filozofiei românești. Tome I^{er}.* Recueil paru sous l'égide de l'Institut de Philosophie de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Auteurs: Nicolae Gogoneață (coordonnateur), Radu Pantazi, Simion Ghiară, Petru Vaida, Radu Tomoioga, Gh. Epure, Vasile Vetișanu, Elena Gheran-Mewes, I. S. Firu, Al. Duțu, Ion Lungu, Florica Neagoe, Carol Göllner. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 651 p.
- Ion Jalea. [Catalogue]. Introduction: Elena Andronache (texte roumain, français, anglais, allemand et russe). Constanța, 1971. 18 p. avec un portrait de l'artiste + 22 pl. ill.
- Paul Klee. Choix des textes et des images, traduction, chronologie et bibliographie: Nicolai Popescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 46 p. + 32 pl. ill., partiellement en couleurs.
- WINFRIED LÖSCHBURG, *Răpirea Giocondei. Furturi de opere de artă care au turburat lumea.* (Der Raub der Mona Lisa). Traduction et préface: Gabriela Dolgu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 204 p. + 12 pl. ill.
- VIORICA GUY MARICA, *Dürer pictorul.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 80 p. avec des ill., partiellement en couleurs.
- VICTOR ERNEST MAȘEK, *Mărturia artei (Eseu despre cunoașterea prin artă).* Paru sous l'égide de l'Institut de Philosophie de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 132 p. + X pl. ill.
- SANDU MENDREA, *Elveția.* Texte: Graur Florescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 44 p. + 83 pl. ill.
- ION MICLEA, *Columna.* Introduction: Zaharia Stancu, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Dr. Horia Stancu. Étude et commentaires archéologiques de Radu Florescu. Cluj, Ed. Dacia, 1971. 220 p. ill.
- KUNO MITTELSTÄDT, *Autoportretele lui Gauguin.* Traduction: Nicolai Popescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 64 p. 20 pl. ill., partiellement en couleurs.
- Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România. Museums of Ethnographic-Sociological Nature in Romania.* Recueil de textes paru sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie et du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste. Texte roumain et anglais. Sibiu, Muzeul Brukenthal, 1971. 179 p. avec des illustrations et des planches partiellement en couleurs et deux cartes.
- PETRE OPREA, C. *Brâncuși.* Bucarest, 1972. 3 p. (texte roumain, français et anglais) + 26 p. ill., partiellement en couleurs.
- PETRE OPREA, *Corneliu Mihăilescu.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 40 p. + 20 pl. ill., partiellement en couleurs. (Artiști români).
- PETRE OPREA, *Marius Binescu.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 40 p. + 20 pl. ill.
- Pagini de reche artă românească. Tome II^e.* Auteurs: Vasile Drăguț, Pavel Chihaia, Carmen-Laura Dumitrescu, Florentina Dumitrescu. Paru sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 307 p. ill.
- Theodor Pallady desenator.* Étude introductive, notes, catalogue: Mariana Văzdăuțeanu. Chronologie: Eugenia Florescu et Mariana Văz-

- dăuțeanu. Bibliographie sélective: Eugenia Florescu. Bucarest, 1972. 95 p. avec des illustrations, partiellement en couleurs. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).
- ION PASCADI, *Nivele estetice. Infra. Echi. Meta.* (Avec un résumé français). Volume paru sous l'égide de l'Institut de Philosophie de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 255 p.
- AMELIA PAVEL, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac.* Cluj, Ed. Dacia, 1972. 154 p. + 26 pl. ill.
- N. PETRAȘCU, *Icoane de lumină.* Paru par les soins et avec une préface de Dumitru Petrescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. XLIV + 379 p.
- MARCEL PETRIȘOR, *Curențe estetice contemporane.* Bucarest, Ed. Univers, 1972. 117 p.
- Picasso. Choix des textes et des images, chronologie et traduction: Ileana Șoldea. Introduction: Dan Grigorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 62 p. 32 pl. ill., partiellement en couleurs.
- NICOLAE POPESCU, *Armata română în războiul pentru Independență 1877--1878.* Bucarest, Ed. Militară, 1972. 140 p. avec des illustrations et des planches.
- G. POPESCU-VILCEA, *Anastasiu Crimca.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 111 p. avec XL ill. en couleurs.
- CONSTANTIN PRUT, *Fantasticul în arta populară românească.* (Avec des résumés français et allemands). Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 52 p. + 20 pl. ill.
- MIHAI RALEA, *Prelegeri de estetică.* Volume paru par les soins et avec une étude introductive et des notes de Ion Pascadi. [Bucarest], Ed. Științifică, [1972]. 540 p.
- MIHAI RALEA, *Scrieri.* Vol. I. *Explicarea omului.* Paru par les soins et avec une introduction de N. Tertulian. Bucarest, Ed. Minerva, 1972. 307 p.
- VICTOR SĂHLEANU, *Arta rece și știința herbințe.* Bucarest, Ed. Cartea Românească, [1972]. 343 p.
- VICTOR SĂHLEANU, *Știința și filozofia informației.* Bucarest, Ed. Politică, 1972. 375 p. (Biblioteca de filozofie și sociologie).
- HENRI H. STAHL, *Studii de sociologie istorică.* Bucarest, Ed. Științifică, 1972. 240 p.
- Studii de istorie, filologie și istoria artei.* Recueil paru sous l'égide du Centre des sciences sociales de Tirgu Mureș de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 354 p.
- IOAN STRUJAN, CONSTANTIN CĂZĂNIȘTEANU, *Locotenent-colonelul Dimitrie Papazoglu.* Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 252 p. + 4 pl. ill.
- BARBU THEODORESCU, *Istoria bibliografiei române.* Bucarest, Ed. Enciclopedică Română, 1972. 432 p.
- PETRU VAIDA, *Dimitrie Cantemir și umanismul.* Bucarest, Ed. Minerva, 1972. 311 p.
- PETRU VINTILĂ, *Milița.* Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 73 p. ill. + 14 pl. ill.
- MICHAŁ WALICKI, *Vermeer.* Traduction: Olga Zaïcik. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 63 p. + 33 pl. ill., partiellement en couleurs.

AVIS AUX COLLABORATEURS

La *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usages internationaux. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

